

سلسلة الفنون



حریر الفان

حسن سلیمان



حُرَّتِيزَا الْفَنَانِ

حسين سليمان



لوحة الغلاف للفنان جمال لمعي
رحلة السلام - ١٩٩٨ - زيت على ورق - ٣٥ x ٢٣,٥ سم

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل
كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصري معاصر من مختلف
المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن
موضوع الكتاب.
وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون
التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصري الحديث
على هذا التعاون.

سليمان ، حسن

حرية الفنان/ حسن سليمان - ط ١ -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٥٦ ص : ٢٤ سم. - (مكتبة الأسرة)
تدمك x - ٢٤٦-٤١٩-٩٧٧.
١- الفنون التشكيلية
١- العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٦ / ١٦٤٢١
I.S.B.N 977-419-246-x

ديوى ٧٤٥

حُرِّيَّةُ الْفَنَانِ

مكتبة
٢٠٠٦

برعاية السيدة
سوزانا مبارك



الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصاري

تصميم الغلاف

د. مدحت متولى

الإشراف الطباعي

محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى

على أبو الخير

ماجدة عبد العليم

صبرى عبد الواحد

توطئة

انطلاقاً من شعار «مكتبة الأسرة، هذا العام: الثقافة لغة السلام، والذي طرحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك، انتقت مكتبة الأسرة حوالي ٣٠٠ عنوان، حاولت أن تقترب من الأجواء الفكرية والثقافية والإبداعية لمفهوم قيمة ثقافة السلام ودعم التسامح، وتعميق قيمة المواطنة والانتماء والمشاركة والمسؤولية المدنية، ودور مؤسسات المجتمع المدني، وترسيخ قيمة دور المرأة وتعزيز قيمة التجدد الثقافي، والتفكير النقدي، والحوار، والتبادل والتواصل المجتمعي والدولي. وأخيراً إبراز تواصل الإبداع المصري عبر أجياله المختلفة وتياراته المتنوعة.

إن مكتبة الأسرة من خلال سلاسلها المتنوعة تحاول استيعاب المشهد الثقافي والفكري والإبداعي في مصر عاماً بعد عام. وفي هذا العام تطرح أعمالاً جديدة، وتقدم أسماء لم تنشر من قبل في هذا المشروع الرائد، وتقتحم مجالات فكرية وثقافية وأصوات إبداعية جديدة.

وسوف تدور عناوين مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ في فلك سلاسل الأدب، والفكر، والعلوم الاجتماعية، والعلوم والتكنولوجيا، والفنون، والمثويات التي تحتفي هذا العام مع العالم كله بمرور ستمائة عام على رحيل المفكر العربي الكبير عبدالرحمن بن خلدون، الذي يعد واحداً من بُناة الحضارة العربية الإسلامية في أوج عظمتها وازدهارها، ولأن هذه الحضارة كانت الأساس الذي قامت عليه

الحضارة الأوروبية الحديثة، فابن خلدون يعتبر نموذجاً واضحاً لأهمية حوار الحضارات وطريقة تواصلها.

سيظل هدف مكتبة الأسرة فتح نواهد جديدة للقارئ المصرى للاطلاع على منابع الثقافة العربية والعالمية وتكوين ثقافته ومعرفته بأيسر السبل، والوقوف أمام ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة فى تراثها الأدبى والثقافى والعلمى والفكرى المستتير، حتى يستطيع القارئ مواجهة العنف والأصولية، والفخر بإسهامات أسلافه العرب فى تشكيل مسيرة الحضارة الإنسانية.

مكتبة الأسرة

تقديم

(الخبز/ الحرية/ الفن)

ثلاث طواحين يقف أمامها الفنان، تمامًا كما وقف دون كيخوتي،
ممتطيًا صهوة حصان لم تحنكه الحروب، وإنما أعمال الحقل، وهكذا
يمضى الفنان فى صراع عبثى مع الذات/ المجتمع/ الوجود.

ولعل هذا القلق الطاحن، هو ما دفع العديد من الفنانين، فى مختلف
مجالات الإبداع إلى تسجيل تجاربهم وتأملاتهم فى هذه المسألة الصعبة،
ليس بفرض التباكى على أزمة الفنان، وإنما بفرض تحليل واقع مُعاش،
يُجهض فيه الحلم بيوتوبيا، يحيا فيها الإنسان نقيًا كما خلق، بريئًا من
ملوثات عصر العملة الصعبة، والقنابل الذكية، التى تروى الأرض البكر
بمشاعر غبية.

نذكر مثلاً، كافكا فى كتابه «رسائل إلى ميلينا» أندريه جيد عندما كنت
شيوعياً، سلفادور دالى «يوميات عبقرى»، محمد شكرى فى روايته «الخبز
الحافى» و«الشاطر» وأروى صالح فى آخر كتبها «المبتسرون»

ها هو حسن سليمان يأخذ على عاتقه هذا الهم الأكثر ثقلًا من صخرة
سيزيف، وفى كتابنا هذا «حرية الفنان» يسعى حسن سليمان إلى تسجيل
معاناة عاشها هو ورفاقه من المناضلين من أجل حياة كالحياة، بعيدًا عن
الوعود الزائفة للأيديولوجيات، وصناعة الكذب والرياء والعنف وما إلى
ذلك من السلع التى أنتجتها حضارات القرن العشرين.

وعلى الرغم من كون حسن سليمان فناناً تشكيليّاً بالأساس، إلا أنه لم يتوقف في رصده عند الفن التشكيليّ فحسب، بل انطلق منه إلى تشريح ظاهرة اغتراب الفنان بشكل عام، شاعراً كان، أم روائياً أم مسرحياً، أم موسيقياً، هذا الاغتراب الذي فرضته العوامل الاقتصادية والثقافية، التي ظلت تصدرها سياسات القوة، منذ قال تشرشل مقولته الشهيرة كلما سمعت كلمة ثقافة تحسست مسدسى».

وفى لغة تتجاوز التقريرية الجافة التي تتسم بها لغة النقد والعلم، يقدم حسن سليمان كتابه «حرية الفنان»، وربما كان ذلك إعلاناً منه بحريته في اللجوء إلى لغة الأدب، حتى وإن لم يكتب نصّاً أدبياً، وهو أمر ليس غريباً على حسن سليمان، فمن ينسى كتابه «ذلك الجانب الآخر» الذي ضم دراسة حول قضية الحب في الفن التشكيلي والشعر، إلى جانب ترجمة رائعة لبعض القصائد التي كتبها شعراء أوروبيون من عصور مختلفة، فإلى جوار سافو الشاعرة الرومانية، يقف أراجون وإيلوار، وبجانبهم هناك ماياكوفسكى وناظم حكمت.

وفى «حرية الفنان» يجاور حسن سليمان بين يحيى حقي وعصمت دوستاشي، وبين رمسيس يونان وبيكاسو، وذلك يقيناً منه بأن أزمة المثقف/ المبدع، تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهي لا تتعلق بظرف تاريخي بعينه، وإنما تبدو قدراً محكوماً به الفنان، طالما هناك تناقض بين الإنسان والإنسانية.

وفى هذا العام يسعد مكتبة الأسرة أن تقدم لقارئها هذا الكتاب، الذي صدرت طبعته الأولى عام ٢٠٠٢ إيماناً منها بضرورة القبض على جمرة الأمل في واقع أفضل.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

مقدمة

حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، ثورة فنية واسعة النطاق ، ضد أى قيد يفرض على الفن . ثم زاد ميل الفنان للتحرر والصراحة شيئاً فشيئاً . وقد كانت هذه النزعة للحرية نتيجة لإحساس الفنان بالضيق ، ثم مالبث أن أصبح هذا الضيق رمزاً للجيل الجديد ، من الفنانين والأدباء . وباختصار أصبح الفن الحديث تعبيراً عن صراع مرير ، لا ضد الموت أو القدر ، لكن للأسف الشديد ضد المجتمع .

إذ يواجه الفنان فى المجتمع الذى يعيش فيه أوضاعاً لا يرضى عنها ، هذه المواجهة قد اتخذت بطريقة ما من انطلاقته الفنية ، وذلك إن لم يدرك إدراكاً واعياً وعميقاً طبيعة هذه الأوضاع ، ويحدد موقفه منها . وهنا نجد المعنى الكامل لصراع الفنان مع نفسه ، ومع من حوله ، بحثاً عن الحقيقة ، وارتباطها بالمعنى الكبير للحرية .

وفى السنوات الأخيرة ، مع بداية السبعينيات فى هذه القرن ، أعلن فلاسفة جدد ، نشأوا نشأة ماركسية ، وقامت فلسفتهم على أساس من المادية الجدلية ، أعلن هؤلاء الفلاسفة أن ماركس قد مات . ثم بدأوا يبنون صرح تفكيرهم على أنقاض الماركسية . بالضبط كما فعل الماركسيون القدامى حين بنوا فلسفتهم الجدلية على أنقاض هيجل .

ولقد كانت طبيعة وظروف الفنان في القرن العشرين ، من أهم ما دفع هؤلاء الفلاسفة لمثل هذا الاتجاه الفكرى ، إذ شعروا أن تطبيق الماركسية بمثل هذا الجمود لا يمكن أن يكون هو الحل .

فالفنان يحاول جاهداً ، سواء وعى الصراع حوله ، أو لم يعه ، أن يجمع شتات نفسه ، يعترضه خوف على ذاته من مجتمعه وخوف على فنه من نفسه . وقد يندفع مناضلاً من أجل حياة أفضل لمجتمعه ، لكنه أبداً لا يستطيع أن يغفل رغبة تظل تتأرجح في أعماقه ، لعزلة يتحرر فيها من كل شيء ، حتى يحقق ذاته كاملة ، دون أن يشغله شيء ما . . معبراً عن كل ما يختلج في أعماقه من صراعات وأمانى .

وهكذا يقدر له أن يعيش في خضم قلق نفسى . وهنا ليس في مقدور التطبيق المتجمل للشيوعية ، أن يحل له قضية صراعه وقلقه ، كما أن لا راحة له في المجتمع الرأسمالى .

وعلى هذه الصفحات نجد نظرة من يمارس فناً ما بمجتمع كمجتمعنا ، في القرن العشرين . . يعمل قدر المستطاع - في ظروف ليست مواتية - على توصيل أحاسيسه ومشاعره للآخرين . ويحز في نفسه أن يسمع ممن حوله هذا السؤال : « ما الذى تفعله ؟ وما معناه ؟ » وإزاء هذا لا مفر له من التغاضى عن الإجابة ، وإهمال السائل ، أو الشعور بأنه قد أصبح كماً مهماً . . وهنا من حق المرء أن يتساءل ما قيمة حرية الفنان ، في مثل هذه الظروف ؟ وما هى حدودها ؟ بل قد يبرز تساؤل يقول : أين هى تلك الحرية ؟ . . فلقد غدا الفنان يعاني من إحساس عميق ومدمر بالحرية ،

وبعد فهم الآخرين له ، وكأنها يقف في واد ، ويقف الآخرون في واد آخر يصبحون دون إدراك لقيمة ما يصيح به الفنان . ومع مثل هذه الغربة ، تبرز قضية الحرية ، كمشكلة لا حل لها . فنحن في عصر يؤمن فيه كثيرون بأن ما يفعلونه ، وما يفعله غيرهم ، لا قيمة له .

والمرء تمزقه المرارة إذ يتذكر أن آلافاً من الفنانين المجيدين ، رغم صدقهم وإخلاصهم ، يموتون مغمورين ، دون أن يشعر بهم أحد . . فنانون لا يهتمهم من الحياة سوى ممارسة الفن ، مهما كانت وطأة الظروف ووقعها عليهم .

والواقع أن الإنسان ، إن لم يكن قوياً ، وسيطر على كيانه كاملاً ، لن يحقق أفكاره ، بالكيفية التي ترضيه وتقنعه . حيثذ هو لا يملك شيئاً . . فالإحجام عن أن يحقق بالضبط كل ما يختلج في نفسه ، عن الحقيقة ، يتساوى مع تزييفه لها .

والفنان إن لم يكن صادقاً تمام الصدق ، في ممارسته لفنه ، فمحاولاته حيثذ لا تعدو سوى إحباط لحياته ، ولعواطفه وحرته .

وإذا قارنا عملاً فنياً كالجورينيك «لييكاسو» - والتي سيرد ذكرها طويلاً بعد ذلك - إذا قارناها مع مذبحه ديلاكروا أو مذبحه بروجل ، سنجد الأعمال الثلاثة تشترك في شيء واحد ، هو حرارة الانفعال ، فالدافع كان واحداً لدى الفنانين الثلاثة . . كان ثورة الفنان . . قوله بصدق حقيقة هلمه وفزعه ، إزاء القتل الوحشي للأبرياء .

الجورينيك ربما لازالت معاصرة في أسلوبها ، وكل عمل من الآخرين ،

أصبح الآن يمت في أسلوبه وموضوعه إلى الماضي ، إلا أن تأثرنا بالثلاث يتساوى . . ولنا أن نبحت عن مدى ما كسبته البشرية من مثل هذه الأعمال التى يحددها صدق ثورة فنانيين ضد منهج الوحشية والقسوة ، هذا بالإضافة إلى قيمة بنائها الفنى .

ونسأل أنفسنا هل رد الفعل عند مشاهدتها يتضاءل الآن ، لأننا لسنا بشاهدى عيان لأحداثها ؟ . . ولسنا فى أتون التجربة التى ألمت بكل من الفنانين الثلاثة ؟ . . إن حرارة الصدق كان لها أكبر الأثر فى أن تبقىها لنا حية . . فلقد كتب فان جوخ ذات مرة ما يفيد بأن هناك أعمالاً تملك عوامل ثباتها واستقرارها ، حتى أثناء الزلازل . .

وهذا نجد الفن فى معناه الكبير ، يتجاوز كونه لغة للتعبير ، أو وسيلة اتصال تربط بين المجاميع البشرية ، ذلك لأنه يتجاوز زمن الغرض الذى من أجله يبدع . وهو لكونه نتيجة انفعال ، فهو يضعك على حدود الانفعال . والأفضل طالما أن الباحث يارس الفن ويعيش تجربة الإبداع فى ظروف ليست سهلة . . الأفضل له ، إن تعرض لقضية تمس مشكلة حرية الفنان ، ألا يغفل الحديث عن الأزمات النفسية التى يحسها مع وقع الأحداث فى حياته ، لأنها تضع بصماتها الواضحة على إبداعه الفنى . وعليه كذلك أن يواجه قضية وجوده ، من خلال تحليله للمشاكل البسيطة التى تلم به ، بالضبط كما يناقشها من خلال الذخيرة الفكرية التى يكتنزها عقله . وهذا أهم من طرحها فقط كقضية فلسفية مجردة ، علماً بأن هذا الجانب لا مفر من تناوله مع سياق الكلام .

فحقيقة الأمر ، أن القضايا الصغيرة في حياة الفنان - لفرط حساسيته -
تملى تأثيرها عليه . بالضبط كالقضايا الموضوعية الكبيرة التى يتحتم عليه
الوقوف بجانبها . . يربطها بحتمية وجوده كفنان ، وكإنسان ، لأنها تضعه
على حدود القلق والصراع ، من أجل غده ، وغد غيره ، من أجل غد قد لا
يتحقق . وهنا يصبح موقفه أقرب إلى موقف الصوفيين المسلمين في القرن
الثالث عشر . فمع إرهاقه العصبى والحسى ، ولفرط ذكائه وحساسيته ،
وإحساسه المتضخم بالمسؤولية ، قد يرى الفنان من حوله يتحولون إلى
أقزام . حينئذ فخطأ بسيط منه ، قد يلقي به إلى السجن ، أو إلى فقدان
ثقلته بنفسه ، وبمجتمعه ، وبقيمة الفن عامة .

والفنان ليس لديه ، أو لدى أى شخص من أصحاب الموهبة ، القدرة
على وصف سبب لاختياره الطريق الصعب . إنه يعرف أنه لن يجمع ثروة ،
ولن يحقق نجاحاً بالمعنى المتفق عليه . فلماذا إذن يفعل ما يفعل ؟؟ . . .
وهو يعرف طبعاً ، أن من بين من حوله من الفنانين ، كثيرين هم أبعد ما
يكون عن الأصالة ، لكنهم لامعون . ويعرف أيضاً ، أن بينهم متحذلقين
ووصوليين ، يحجبون الفنانين الحقيقيين . . ومنهم أيضاً محترفو السياسة ،
وسياسة النفوذ . . ورغم هذا كله يستمر في عمله ، تدفعه قوة أكبر منه .

وقد يندفع الكثير من الفنانين إلى الانتحار لأنهم لم يحظوا بأى تقدير .
وهناك حالات تدل على إغفال الناس للمواهب . . حالات كثيرة حرم فيها
أصحاب الموهبة الصادقة ، من أى إشادة ، حتى بعد الوفاة بسنوات
عدة . . لكن الفنان ، بوجه عام ، يشعر بالرضا الشامل ، لإحساسه

«التناغم» حدسياً مع خفايا الطبيعة الدقيقة . ويعرف قيمة الاستغراق ، ولا شيء يعوضه عنه .

فبالنسبة له ، هو شعور قاتل خطير ، شعور أكبر من الفشل نفسه ، أن يأتى يوم يتوقف فيه مثل هذا الحب الصوفى للحياة ، أو تلك القدرة على الاستغراق ، والضياح مع المطلق . عندئذ لن يتبقى له شيء ، سوى ألم الوهم ، والإحساس المضى بالسنين الضائعة .

ورجال الفن صنفان ، الأول : من يملك الدراية بالفكر الفنى دون أصالة الموهبة . وهذا النوع يمكنه أن يعمل مدرساً أو ملهماً ، لكنهم ليسوا من الخلاقين المبدعين . أما الفنانون الحقيقيون ، فيمكننا أن نطلق عليهم لقب المتسكعين على شاطئ المجهول . وهم يبدون دون زملائهم حنكة أو دراية ، لكنهم يملكون القدرة على تحرير أنفسهم من طريقة التفكير النمطية التى يتبعها زملاؤهم ، الذين قد يكونون أكثر ثقافة ودراسة ، إلا أنهم لا يحسنون التمعن فى معرفة الحقيقة ورؤيتها خالصة . وفى الأغلب نجد أولئك المستغرقين من أهل الفن هم المسؤولون عن التقدّمات الكبرى فى هذا المجال . والتاريخ قاس ، لا يحفظ سوى إنتاج أولئك الذين يخلقون الأشياء التى تدوم . . يخلقونها رغم تعبهم وفقرهم وحزنهم .

دون شك تعنى المآثر العسكرية والقوة الاقتصادية الكثير بالنسبة للشعوب ، لكن ما يتحقق فى المجال الفنى هو الذى يخلده التاريخ فى المصاف الأول . فالفن يعطى المعنى الكبير للفظ « الحضارة » وهو معنى يترامى أبعد من الحدود المكانية والزمانية .

وليس من الضروري أن يزدهر الفن مع الانجازات المادية . فالفنون كثيراً ما تزدهر في بيئة لا يتوافر فيها الدعم المادي للفنون كاملاً ، بقدر ما تحيطها هذه البيئة بجو من الاحترام والتفهم ، والإيجابية البناءة .

ولقد كان هذا الدعم والتشجيع ، يأتي عادة من رعاية فئة من المثقفين من الطبقة المسيطرة ، المتحررين من أية إلتزامات أو ضغوط .

والسؤال المطروح الآن : هل في الإمكان استنباط نظام بديل ملائم بدلاً من رعاية تلك الفئة من الناس ؟ في ظروف القرن العشرين التي نادى بالمساواة بين الناس ؟ حتى أصبحنا نفتقر إلى نخبة تملك أurstقراطية الفكر . والعالم كله في الشرق أو الغرب يميل إلى تركيز القوة المالية ، إما في الحكومة ، أو في مؤسسات كبرى .

وعلينا في الوقت ذاته أن نعتز بفردية الفنان ، وأن نتقبلها . . وهذا شيء من الصعب تحقيقه . كذلك نعتز بغرابة علاقته ببقية الناس ، وعلى المجتمع أن يتقبل فجوة لا بد منها ، بين مستوى ذوق الفنان الرفيع ، ومستوى الذوق العادي . وأخيراً يجب على المجتمع كذلك أن يدرك الاحتياجات الخاصة جداً بالوسط الفني ، وسد مثل هذه الاحتياجات . فمعظم الفنانين لا يمكنهم أن يعيشوا فقط على ما يدره عليهم إنتاجهم الفني . وهكذا يقدر لهم أن يجدوا موهبتهم تنقلص ، تضمر ، تمسخها الضغوط الخارجية ، المتولدة عن تفردهم وصراعاتهم . وفي هذه الحالة ، لا يكون الفنان ، وحده الخاسر ، بل المجتمع الذي يتمي إليه .

وهكذا كى يستطيع الفن أن يؤدي دوره ، ويحتل مكانه ، نجده بحاجة

إلى مساندة . ولكن من الصعب تحقيق هذه المساندة بالصورة السليمة ،
والمرضية ، خصوصاً مع تركيبة الفنان النفسية المعقدة .

إن الفنان - حسب نظرتي - ملتزم بمسؤولية سلامة فنه . . وإذا كان لا بد
من الجمهور ، أو السلطات أن تدعمه ، وتسانده - فخوفاً من إعطاء
الفرصة لغير الصالح ، وغير المناسب - عليه هو نفسه أن يعمل ما في وسعه
ليحمي الفن والآخرين من العبث والدجل الفني . وعليه أيضاً أن يهتم
بحماية الفن من الانحطاط والتردى في الإسفاف . . لكن كيف يكون
ذلك ؟ . . وعلى ما أعتقد فإن كثيراً من الفنانين يصرون على موقف قاطع ،
وهذا الموقف يتحدد في أن على الفنان واجباً واحداً ، ألا وهو التزامه بما يمليه
عليه ضميره الفني ، وليس من شأنه أن يلقي بالاً إذا كان هناك من يفهم
ويستوعب موضوع لوحاته أم لا .

غير أن الأمر يجب ألا يكون كذلك ، وذلك لمصلحة الفنان نفسه .
فالفنان يقاسى انفراداً محزوناً ، إذا لم يستطع عن طريق فنه أن يخاطب عدداً
كبيراً من الناس ، يجعلهم يفهمونه ، ويحيطون بنوازع إبداعه بشكل مباشر .
وليست قوة الفردية المميزة سوى إمكانية التحقق من خلال التفاعل مع
الظروف المحيطة الموجودة في البيئة .

وإذا افترضنا أن نعتبر الفن وسيلة اتصال - غايته توصيل مشاعر الفنان
وكوامن نفسه وآرائه للآخرين - فإن وظيفة الفن يجب بكل تأكيد ألا تقتصر
على الدائرة الضيقة ، من زملاء المهنة ، إذ ليس لأجل هذه الدائرة يبدع
الفنان ، وليس منها يستمد أحاسيسه وإنسانيته وقدرته على التفاعل

الجماعى . وهنا أجدنى أتساءل وجلاً ، كيف للفن أن ينمو ويتطور إذا لم يكن لدى الفنانين التزاماً وحافزاً لتخطى تلك الدائرة المغلقة من الزملاء الذين نذروا أنفسهم للفن ؟ . .

وكيف يتحقق هذا ، فى وقت فقد فيه الفنانون الصفة التى تجعل منهم فدائيين ، يكرسون حياتهم لخدمة التجربة الشاملة ، للإنسان بصفة عامة . وحتى إن لم يكن لدينا ، أى قدر للحد من مخاوفنا ، ولا نستطيع أن نكتم بأسنا ، ونخفى حماقتنا ، وهزائمنا ، فعلينا نحن الفنانين أن نعمل لتعزيز قيمة انتصار الروح الإنسانية ، عبر مرحلة تاريخية قلقة ، ومعذبة ، نحن جزء منها .

هذه هى المعادلة الصعبة ، فالتزام الفنان الأول يجب أن يكون اتجاه سلامة فنه ، لكن من جهة أخرى يؤرقه الواقع الذى يعيش فيه ، ويعذبه تقصيره اتجاه فنه ، واتجاه مجتمعه .

تحديد المواقف

... لم يحدثنى أحد ، عن ذلك الشجن العميق ، فى موسيقى الظل والنور ، بأزقة القاهرة . ولم يحدثنى أحد عن عذوبة « وشوشة » مياه النيل ، مختلطة بصباح الصبية .

كذلك لم يحدثنى أحد ، عن كيف أحب مصر ؟ وأشعر بالحيرة ، أمام أسئلة غبية و«عبيطة» ما رأيك ؟ .. وما موقفك ؟؟ .. وما تفسيراتك لهذا ؟؟؟ . وكلها تساؤلات تدور حول القضايا التى تتكرر كل يوم ، فى مجالات السياسة والفكر والمجتمع . وينسى سائلوها أن كل فنان يجد موقفه ، فى هدوء وصمت ، ثم يمضى فى حياته ، وعمله ، كإنسان بسيط . وقد يشعر بالأسى والحيرة والحسرة إن وجد غيره يتحول إلى إنسان مأجور .. يصبح بوقاً يصرخ ، بصوت ليس صوته .. فيه التشويه والحسرة لافتقاده الصدق ، ولأنه لا يتسبب إلى الموقف السليم الذى يجب أن يتخذه الفنان أو الأديب .

وقلت ، ذات يوم ، لفنان عراقى عصبى المزاج ، يظن أنه سيغزو العالم حاملاً راية ، لا يدري لونها : « ما رأيك فى أن تسابقنى حافى القدمين فى شوارع بغداد ؟؟ ... » تساءل بدهشة : « حافى القدمين .. لماذا ؟ أظن

أنى لا أستطيع . . . أجبت : « أجبان أنت ؟ أتججم عن ذلك الشيء البسيط ؟ . . . إذن كيف سترسم صورة ؟ . . . وكيف ستقود حركة فكرية ؟؟ » أجاب « إن الأمور لا تطرح بهذه البساطة قلت بإصرار : « بلى هى بهذه الصورة » .

وحين يطل الضوء ، من النافذة فى العيون ، بإيقاع لا ينقطع . . . يغمض المرء عينيه ، فيرى بقعاً حمراء تشتعل أمامه . . . ويتتابه شعور بأن جفنيه سيلتصقان للأبد .

ومر على الإنسان وهو يرسم عملاً ما شذرات ، ونثرات ، وأشياء صغيرة وكبيرة تفاجئه ، ثم تمضى ، كالحظات نادرة لا تتكرر ، تمضى ولا تعود . . .

يوم هادئ مشمس يمر سريعاً ، وآخر ملبد بالسحب والأحداث ، إناء فاطمى . . . وحربة أيوية . . . وقناع من البطالسة . . . وسرير قوطى من القرن الخامس عشر ، ومنضدة من شمال إفريقيا . . . رسم لبيكاسو . . . حفر لرووه . . . أصوات آلات التنبيه فى الطريق ، صوت المصعد يعلو ويهبط . . . ويحس المرء بحقيقة تهمس فى عقله ووجدانه تقول له : أن تكون قريباً من الأشياء والأصوات بكامل حواسك ، يعنى قربك من الحياة . وأن تبدع فناً يضع الآخرين على حدود القلق معناه أنك تعيش حقيقتك ، وأن تعيش حقيقتك معناه ضياعك مع نبض الحياة حولك ، ضياعك مع جوهر الحقيقة ذاتها . فى خطوط متهافة يرى الإنسان المطر يصطدم بزجاج النافذة ويسيل ، ويشم رائحة أزهار البسلة المهجورة منذ

أيام . . . الأشياء تفرض وجودها على الإنسان . . . تؤثر على أحاسيسه ،
وعلى ما يضعه على الورق . . . وهكذا يشد الإنسان - أقصد الفنان - لشيء ،
ثم يبحث عن المفردات للتعبير عنه . . . يبحث عن الوضوح في شتات
الظلمة ، وعن الوعي في اللاوعي . . . هذه هي حياته ، وهذا هو فنه : أن
يجمع النقيضين : يلتقى في وجدانه ضخامة جذع الشجرة ، برقة جناح
الفراشة . ويحتوى عقله براءة الطفل الوليد مع حكمة الرجل العجوز .

أشكال الفن المختلفة بين دفتى الكتب والمجلات ، ورائحة أزهار
البسلة ، ووثبة قط الجيران من النافذة ، وصراع الظلمة والنور مع ضربات
البيانو في سوناتة لبرامز .

كل ذلك يجسد إحساسى بأشكال الفن ، وبقايا الحضارات . . . إنها
ومضات الحياة ، تفرض وتحدد توتر لحظة . . . يعيشها الفنان بكل ما يحتويه
لفظ معايشة من معنى ومن أبعاد . وعلى منضدة توجد كتب يحبى حقى ،
وعلى كل واحد منها إهداء يحمل مودة وذكرى لحظات عشناها سوياً . . .
وبجانها توجد رسوم فنان من الجيل الذى بعدى هو عصمت داوستاشى .
وأقف أمام هذين النموذجين فى حياتنا الثقافية والفنية . . . فيبرز أمامى
يحبى حقى كفنان كبير ، يشدنى إلى آفاق أدباء عالميين ، فى عمق نظره ،
وارتباطه بجوهر الحياة . . . ومصر .

ثم أنتقل إلى عصمت داوستاشى - فنان آخر أصيل . . . لكن لم يصل فنه
بعد ، إلا إلى عدد محدود جداً من زملائه . . . ومثله فى ذلك كمثله كثيرين
من أبناء جيله ، فنانين وأدباء ، ملكوا الموهبة . . . ثم وجدوا أنفسهم وسط

بيئة يجهض فيها كل شيء . . . فسيطر عليهم ذهول ، وهم يستقبلون
أعاصير وعواصف تأتي على كل نبت وليد .

ويتساءل المرء ، ما طبيعة هذه الظروف التي تقتلع كل شيء ؟؟ . . .

هل سقطت كل المقاييس ؟

هل اختلطت الحقيقة بالزيف ؟

هل أصبحت الواقعية هي الانتهازية ؟

هل يتهم كل من يصير على التمسك بالقيم بالإغراق في المثالية وبأن لا
حاجة إلى الحياة به ؟

وإزاء هذا يشعر الفنان الذى يعيش الصدق ، ولا يملك التخلي
عنه . . . يشعر بالغربة . وتزداد الغربة قسوة ، عندما يحس بمعاول
التخريب تدك كل ما يتصل بالحقيقة ، في كل مجالات الحياة . فخلال
سنوات طويلة ، كانت تطلع علينا أبواق الإعلام بخطوطها العريضة عن
قضايا مفتعلة مستهلكة . . . وترتفع رايات وشعارات . . .

وحتى هذه الرايات حينها اهتزت في أيدي الذين رفعوها وساروا بها ،
سرعان ما ألقوا بها ورفعوا رايات أخرى .

وحين كانت شعارات الاشتراكية مرفوعة ، وروسيا تستقبل حكامنا
بالتكريم والترحاب . . . كان الشيوعيون يعيشون في السجون حيث يتعرضون
للمهانة ، ولكل ما يهدر كرامة الإنسان . . . وبعد حين يخرج بعضهم من
سجنه ليسير ثانية ، تحت نفس الراية التي لطخت بدماء رفاقه . . . يبارك ما
صنعه ويصنعه جلادوه .

ثم كانت الطامة ، حين تحول أفراد من الرواد الأوائل الذين ألهبوا خيال هذا الجيل في صباه وشبابه بدوى أصواتهم ، تحولوا إلى أصوات جشة ليس لها صدى ، تتحدث بلغة ليست بلغة عمالقة ولا لغة رواد . . . وهكذا وجدنا كثيرين حولنا ، لا أكثر من أصنام هشة تتساقط وتتحطم ، الواحد تلو الآخر .

كانت هذه الأسباب كلها ، وراء الفاجعة التي دهمت جيل الفنانين والأدباء من أمثال عصمت داوستانى وغيره ، فى بدء تكوينه . وكان عليهم أن يفاضلوا بين اختبارات غريبة وقاسية على تكوينهم الهش ، وعلى طبيعتهم كفنانين وأدباء .

كان عليهم :

أن يعيشوا حياة يجترونها فيها حقدهم وغضبهم .

أن يتحولوا إلى قيم سلبية .

أن يتحولوا إلى طاقة مدمرة .

أن يخدموا أى سيد يأتهم فى أية صورة من الصور .

أن ينضموا إلى طواير الانتهازية ، التى تتاجر فى حقول الفكر المختلفة ، تحت اسم « الأيديولوجيات » .

ويتقدم عصمت داوستانى . . لنرى فيه مثالا لهذه المعاناة القاسية التى تدمر وتمزق . . فهو يرفض فى أعماقه أن يخدع أو يتحول إلى قيمة ممسوخة .

نجده يواجه الجيل الذى قبله ، كبطل يواجه أباه الذى تركه لقسوة القدر والإهمال فى ملحمة إغريقية . . نجد عصمت يواجه من الجيل الذى قبله ، ومن قبله ، كل من تربى على الزيف والخديعة والاستسلام . . وإذ به يقف كفارس خرافى يقاتل بذراعين مقطوعتين .

فهو من جيل تربى فى جهالة وفوضى متعمدة ، دون مقاييس . . حتى وصل الأمر أن وجدت المسببات لكل تخريب لأدمية الفرد ، وكرامة الإنسان . فقد كانت أبواق الإعلام تدعى أنه طالما نحن فى خطوطنا العريضة ضد الإمبريالية الدولية ، وما دامت روسيا الأم تباركنا ، إذن فنحن نسير تحت راية الاشتراكية . . لكن ماهى هذه الاشتراكية ؟ ومن هم الذين يسرون ؟؟ وهل نحن نسير حقاً ؟ فهذا أمر لا يهم .

إنه جيل رأى سكرتير عام حزب يسارى وغيره يمتنون ويقتل فيهم كل معنى للكرامة ، وبعد ذلك يوضعون فى المناصب ، بعد أن نالوا الرضا ، لكى يضطلعوا بمسؤولية تزيف الحقائق والمقاييس لصالح استتباب نظام الحكم .

إذن فى هذه الحالة ما وضع القلة التى تشعر بالحصار وتدرك فى نفس الوقت أن فى استطاعتها فعل شئ ؟؟ . . ومن حقنا أن نتساءل ! كيف يكون فن ؟؟ وكيف تكون حضارة ؟؟ . . وكل نتاج الأحقاب الطويلة الماضية لازال موجوداً ، بل لا زال يانعاً . . ما الذى سنحصده ، وكثيرون من الذين مازالت لهم اليد الأولى فى حقول الثقافة والفن ، ما زال شاغلهم الأكبر هو الرقص على الحبل ، والبحث عن المكاسب ، على حساب

القيم . إنها مرارة ستطول ، وتمزق قد نجد له تفسيراً في تحليلنا لموضوع حرية الفنان .

أصبح يحس حقى الآن جزءاً من تراثنا القومى ، وليس لى أن أتحدث عنه ، أما داوستاشى فمن واجبى أن أقدمه كنموذج لظاهرة أحسها ، تؤكد ما أقوله .

إنه لا يتهم أحداً ، بقدر ما تحمل أعماله وثيقة الاتهام ، إنه يحترق ، وسأحلل احتراقه كنموذج للأصلاء من جيله .

وصعب علينا عند تحليل أعمال داوستاشى أن نفصل تلك الرموز والأشكال الغريبة التى يحققها ، عن الفكرة العامة التى تمثل تفكيره كلية ، وتدفعه لتحقيقها بتلك الكيفية .

كذلك لا يمكننا فصل أدائه عن المفردات الفنية المستقرة فى ضميره ، فهذه المفردات فى استخدامها بتلك الكيفية تصبح وسيلة وغاية فى نفس الوقت . وبطريقة إيجابية تصبح نوعاً من الرياضة الصوفية التى تؤدى بالفنان إلى متعة التجربة وعذاباتها فى حد ذاتها . هذا هو الذى يحدث مع داوستاشى ، فتورته النفسية تؤدى به إلى مفردات فنية معينة ، وتلك بدورها تؤدى إلى إدراكه الحسى لكل أبعاد الحياة . . إن أعماله تعبر عن رغبته فى تحرير عقله من القيود . . وتجعل من تجربته الفنية فى حد ذاتها ، قصيدة من المتعة والعذاب فى آن واحد . إنها صراع انطلاقته الحرة ، ضد قيود وأغلال النفس البشرية .

وهنا نجد أن القوانين الفنية تصبح لا قيمة لها فى بناء العمل الفنى ،

فاستجابته الصريحة والنقية للأصوات التى تعتلج وتطن فى أعماقه ، تطغى على الجانب الموضوعى ، الذى لم يعد يهمه ، وعلى الصياغة الفنية السليمة التى لم يتعلمها من أساتذته .

هذه الاستجابة التى تتطلب احترافاً نفسياً كاملاً ، لا تتاح إلا لقلة من الفنانين .

ونحن نلاحظ فى كل الفنون عامة ، أن مثل هذه الأعمال التى تنبع عن احتياج باطنى - ذاتى ، ونفسانى - تملك الكثير من الحقيقة ، نقصد جوهر الحقيقة المطلقة وشمولييتها . فنزوع الفنان للتعبير عن الرغبات التى لايعيها عقله ، ويود تحقيقها بحدسه دون تفكير ، تقربه من أصالة التجربة ومن وحدة انصهاره مع الكون .

... إنه نوع من الاستنباط الداخلى : ففى لحظة ما ، يرغب الفنان فى أن يحقق ذاته ، يجمع ألواناً متنافرة ، ومساحات متناقضة . . وفى أخرى قد يحققها فى خطوط تنزلق بجانب بعضها ، وكأنها تبحث عن مستقر لها . مثل هذه المحاولات قد تكون بالنسبة للقوانين المصطلح عليها فى مجال مناقشة العمل الفنى ، نوعاً من الارهاصات أو cacophonous .

وإننا نحكم على أعمال داوستاشى بالعدم ، لو حاولنا تطبيق مثل هذه القوانين عليها . فداوستاشى ينحو لمثل هذه الاستخدامات الغريبة للشكل والرمز ، لا عجزاً عن بناء صورة بالمفهوم المصطلح عليه ، بل تابعاً نداء ما . . صوت باطنى ، هذا الصوت هو الذى يقرر ، وهو الذى يفرض ، وهو الذى يحدد بناء صورته .

وهكذا نجد داوشتاشى ، وكل من يملك الأصالة من جيله ، يحترق كظاهرة طبيعية . ومن جذوة مشتعلة فى أعماقهم ، نجدهم يوقدون مشاعل يضعونها على جانبى طريق وعرقاس ، ليهتدى بها من سيأتى بعدهم . . . ففى ظروفنا التى نمر بها ، يكون من الأفضل أن نصلى من أجلهم ، لأننا لا نستطيع أن نفعل شيئاً ما دامت وسائل الاتصال الجاهري لازالت تفرض الكثير من القيم المستهلكة المهترئة التى لا تصلح لشيء . . . وتعطى لها الصدارة .

إن احتراق داوشتاشى الباطنى ، هو نوع من اللهب المقدس ، يؤثر على أعماقه ، وعلى واقعه ، وعلى لحظته ، بل على وجوده كلية . إنه لهب لا يدع مجالاً لرؤية موضوعية ، أو حتى لفهم الذات .

أما يحيى حقى - وهو كنموذج سليم من جيله - فاحتراقه ناضج هادى . . . إنه احتراق تحت الرماد ، احتراق يدق وينضج كموقد جداتنا المتحفظات فى الثلاثينيات . . . احتراق يساعده على الاستمتاع بدفع الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخذه دون الإضرار بنفسه أو بالآخرين . . . لكن هل هذا يكفى ؟؟ . . .

وحيث يعانى فنان كداوشتاشى من انعدام الاتزان أو نقصه نجد أن سر معاناة يحيى حقى تنبع من الإسراف فى الاتزان أو فى الالتزام بالاتزان .

إن يحيى حقى لا يعرف داوشتاشى ، ولا يعرف داوشتاشى يحيى حقى . . . لكن كان فى الإمكان أن يكون عصمت داوشتاشى ، يحيى حقى آخر لو ولد فى زمنه وعاش فى ظروفه . وكان فى الإمكان لو مر يحيى حقى بنفس

ظروف عصمت دواستاشى أن يحترق كما احترق عصمت . . إنها يتشابها
فى الكثير : فى جبهما لمصر ، وحتى فى تكوينهما .

أما جيلنا فهو يواجه تمزقاً خاصاً به ، تمزقاً يبعده عن الجيل الذى قبله ،
كما يبعده أيضاً عن الجيل الذى بعده ، اللهم إلا قلة هنا وهناك ، ويقف
يحى حقى وعصمت دواستاشى كمثالين نادرين لها .

وفى الطفولة كانت الحياة فى القاهرة الثلاثينيات تمضى هادئة ، ناعسة
ككركرة المياه فى أنية «الشيشة» البللورية البراقة . . وكانعكاس عجالات
عربات «الخطوط» على طرقات القاهرة المغسولة . . وكنسائم ليالى الصيف
مثقلة برائحة أشجار الكافور والجوافة عبر منازل الجيران . فى ذلك الحين
كان يحى حقى يعمل بالسلك الدبلوماسى فى أوروبا ، ويرشف من مناهل
ثقافة عصر من أزهى عصور أوروبا وأكثرها حيوية . فى ذلك الوقت لم يكن
عصمت قد ولد بعد .

وأول ما سمعت عن يحى حقى ، كان فى الخمسينيات ، وكانت
مجموعتنا قد اتخذت موقف الشك والريبة من الأوضاع فى ذلك الوقت . .
قرر معظمهم الهجرة . . لكن اكتشافنا لقصة البوسطجى ليحى كان
حدثاً . .

من كان يحى حقى فى ذلك الوقت ؟؟ كان رجلاً قد اكتملت رجولته
يعمل فى السلك الدبلوماسى ويشق طريقه جاهدًا فى مجال الأدب . . وكان
أملنا فى القصة . . أملنا فى أن يكون لنا كاتب عالمى كبير . . لكنه لم يمهل ،
ولم يكن فى مقدوره أن يمهل هو نفسه .

وكحيوان شم رائحة النار تلتهم الغابة ، فتركها ومضى بحثاً عن ملاذ ، هاجر الكثيرون في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات إلى أوروبا ، رغم إيمانهم بالاشتراكية . . ذعروا من زحف الانتهازية . . كانوا فئة في استطاعتها أن تقرأ الكتاب في نفس اللحظة التي تقرأ فيه باريس أو لندن أو روما . . وبنفس لغته . . كانت فئة هي النتاج الشرعى لقاهرة الثلاثينيات . . وكانت هذه الفئة على استعداد لكى تقسم آخر لقمة عيش لديها مع الآخرين ، فقط ألا تهان إنسانيتها وأدميتها .

ووقف الذين تخلفوا يتطلعون إلى واجهات المكتبات عندنا تعرض كتباً وتراجع سيئة وارتجالية لا حصر لها ، بينما كان حصولنا على نشرة أو جريدة فنية متخصصة من أشق الأمور . لأنه باسم الاشتراكية شوه كل شيء ، وحطم كل شيء ، وحوصر كل إنسان رفض مثل هذه الفوضى الفكرية والاجتماعية ، ورفض تدعيم النظام .

ورغم أنه لم يكن قد مضت فترة طويلة على الوقت الذى اعتبرت فيه حياة ترجمة رواية مثل الأم لمكسيم جوركى جريمة ، يعاقب عليها الإنسان بالسجن لمدة خمس سنوات ، ويدمغ سياسياً ، ويسجل فى القوائم السوداء . لم نلبث أن وجدنا واجهات المكتبات مغطاة بمثل هذه التراجم السيئة لجوركى وغيره ، وهذا أمر أثار فينا السخرية والابتسام . . فكنا نحس بتزييف السلطة للأمور . . فحتى الذين تعاملوا مع النظام ، لم يأمنوا من حين لآخر السجن والتشرد والارهاب .

وكمعصار لا يبقى على شيء مضت تلك الحقبة والمثقفون سجناء داخل نفوسهم ، وها أنا ذا الآن أشعر بعينى يحى حقى الضيقتين اللتين تعكسان

القلق وكأنهما تقولان « يا ولدى خبىء نفسك أكثر من هذا . . . » وتطالعنى نظرات داوستاشى بقلقها الدائم لتقول شيئاً آخر : «نحن نطلب منك ومن جيلك المزيد . . . » وأتذكرها هى وكللماتها لى بمرسمى قبيل رحيلها ، آخر الخمسينيات ، إلى باريس ، مع الراحلين : «كفاكم أنكم تنقشون على الماء . . لا أحد يشعر بكم ، لن تفعلوا شيئاً ، خذ المركب إلى باريس ، حيث تجد سماء وحرية وأصدقاء ، ستظل هنا كآخر الأوتريسك فى روما القديمة . . ولكنك هناك ستكون فى أمان . وستجد . وهذا هو المهم - الذين ينظرون ويفهمون ويقدرّون ما تفعل . . لقد مات الإحساس حولك » . . . ولكنى بقيت . . . وسأبقى . . .

ويكاد هذا الموقف يقترب من موقف مالبرتى ، خصوصاً سطره الأخيرة من روايته «الجلد» وهو يتحدث إلى الضابط الأمريكى الذى كان على وشك الرجوع إلى أمريكا :

إذ قال له جيمى : « لقد تعبت من الحياة وسط الموتى . . إننى سعيد بعودتى للوطن ، إلى أمريكا حيث أحاط بأحياء . . لماذا لا تأتى إلى أمريكا مثلى ؟ . . إنك رجل حى وأمريكا بلد الترف والغنى » . .

فرد عليه مالبرتى : « إننى أعلم أن أمريكا بلد الترف والغنى ، يا جيمى ، لكن لن أذهب - يجب أن أبقى هنا ، فلست بالجبان . ومع ذلك فحتى البؤس والجوع والخوف والأمل كلها أشياء رائعة - بل أروع من الغنى . . وأروع من الرفاهية » .

فيقول جيمى : « أوروبا كومة زباله عفنة . . تعال معنا . . أمريكا بلد

حر » . .

لكن مالبترى يجيب : « لا أستطيع أن أهجر موتاي ، جيمى إنكم تأخذون معكم موتاكم إلى أمريكا ، وفي كل يوم تبجر سفن إلى أمريكا مثقلة بموتى . . موتى أغنياء وسعداء ، وأحرار . . لكن موتاي لا يستطيعون دفع أجرهم إلى أمريكا . . إنهم فقراء جداً . إنهم لن يعرفوا أبداً معنى الغنى والسعادة والحرية . لقد عاشوا بصورة مستمرة في عبودية ، ودائماً هم ضحايا للجوع والخوف ، حتى على الرغم من أنهم موتى . . إنه قدرهم يا جيمى . . جيمى ، إن أدركت أن المسيح كان يرقد بجوارهم ، بجوار تلك الجثث العفنة . . هل كنت تتركه ؟؟ » .

فيقاطعه جيمى : « أتود استدراجى إلى أن المسيح قد خسر الحرب كذلك ؟؟ » .

فيجيب مالبترى بصوت خفيض : « إن من العار أن تكسب حرباً . . . » .

الإنفعال بالحياة

قد تلتعل . . غاضباً . . فرحاً . . أو حزيناً . . لالتجد أمامك شيئاً سوى
أن تلقى بقعة سوداء على ورقة بيضاء . . تحس بها كأنها تهيم باحثة لها عن
مستقر مع الضياع في الورقة البيضاء . . وبسرعة تجد نفسك تحيطها بأربعة
أضلاع، تصنع حولها سياجاً مربعاً أو مستطيلاً . وقد يحدث أن ترى هذه
البقعة مستقرة إن صادف مكانها نقطة تلاقي المحورين، تراها تشع، أو
يتكثف فيها كل الفراغ الذي يحيطها، أو تتوالد منها اشتقاقات وهمية،
دائرية أو مربعة تبتعد إلى الإطار الخارجي، أو إلى أبعد من الإطار .

أما إن وجدت هذه النقطة في الجزء العلوى، فهي تتحدى ذلك الثقل
الوهمي الذي يشدنا إلى أسفل الفراغ، أو إلى أسفل الورقة . . وإن حدث
وكان وجودها أسفل اللوحة، فأنت تخشى عليها السقوط . ومع كل ففى
الحالتين تراها قلقة، تتجاذبها زوايا أضلاع الإطار . إنه قلق دون صراع . .
وهل يكتمل صراع بقعة سوداء مع فراغ قد يضيعها أو يخنقها، أو يخرسها؟
. . لكن، إن فرض وألقيت بنقطة ثانية، فهنا يبدأ الصراع . . صراع بين
بقعتين، أو بين طرفين للوصول إلى نوع من اتزان في الفراغ . . ومن هنا يبدأ

عمل الفنان : إن عليه أن ينمى هذا الصراع ، وينسج منه اشتقاقات لا آخر لها من شد وجذب ، لا يتنهان . . ويبدو عمله كرحلة ذهاب وإياب أزلية لخطوط ودرجات بقع الألوان . . إنه تعبير مطلق عن أهم مظهر للحياة ألا وهو الصراع .

٢

وفي اللحظة التي يشعر فيها الفنان بتناقض ما في حياته . . انفعاله وصراعه مع نفسه . هذا التناقض طرفه الأول الإنسان البدائي الكامن في داخله ، والذي يتحرق شوقاً للانفعال ، مندفعاً لتحقيق رغباته والدفاع عن نفسه . . والطرف الثاني يتمثل في الإنسان المتحضر المتمدين ، تقيده أنظمة ومقاييس صاغها العقل نتيجة لتجارب طويلة ضد الطبيعة وضد القوة الهابطة في المجتمعات . . ومع هذا التناقض يولد احتياج اضطرارى لإيجاد توافق . فالإنسان ببساطة لا يعيش محققاً فقط احتياجاته - التي تتخذ باستمرار صورا معقدة ومتطورة رغم ثبات جوهرها - بل يفرض قلقه عليه أن يبحث عن تبرير لانفعاله العاطفى في مواجهته لتلك الاحتياجات ، وذلك كى يحقق لصراعه الطويل معنى ، وحتى لا يطفئ تكوينه البيولوجى الذى يصرخ باحتياجاته ككائن حى ، فيعوق كل ما يسمح بتكوين أسس تدفع تقدمه المطرد ككائن سام يتطور باستمرار .

ولم يكن لتلك المشكلة أو ذلك التناقض وجود - أو بالأحرى لم يكن يعيها الإنسان - ففى البدء كان يشغله أمر صراعه المباشر مع الطبيعة ، أو كانت الطبيعة سخية ومتعاطفة ، وفيما بعد كان يلقي على الأحداث وعلى كل الظواهر مبررات ميتافيزيقية دون تفكير . . أى أنه كان دون وعى بمشاكله

يعيش عيشة ميسرة وطبيعية . . لكن الآن وقد حدث ذلك التطور العلمى السريع والمفاجىء ، وفرضت الحياة حتمية التوافق ، لم يعد أمام الفنان مفر من أن يطوى هذا الصراع فى أعماقه ويظل مفتعلاً به من دون الناس .

وكنتيجة لهذا الموقف الذى فرضه الفنان على نفسه ولد تياران مهمان فى الفن : الأول فن يبالغ فى تأكيد الطبيعة كنظام ومجموعة قوانين ، يتمسك بها الفنان ليتجنب الضياع . . والثانى رد فعل ضد الطبيعة ، لهدم تلك القوانين التى تشد الإنسان إليها وتكبله . وذلك للتخلص من الخوف على وجوده الذى أصبح مهدداً بالضياع .

٣

وإنه لموقف صوفى : أن تنفعل مبصراً معشوقتك فى الطريق ، فتتجمد فى مكانك ، لا تستطيع حركة ، وتجد نفسك تتأرجح بين الرغبة فى الإفصاح عما فى نفسك وبين كتمانها . . فأنت تخشى أن تبوح بما تحمل بين طياتك ، كما أنك لا تقوى على الكتمان . . وهذه «الحالة» لا حل لها عند الصوفيين إلا بفناء العاشق بالمعشوق .

وكثيراً ما يجد الفنان نفسه فى وضع كهذا خلال مراحل تاريخية مختلفة وخاصة حين لا يكون المجتمع مهاداً كى ينصت إلى كلمته . . أو حينما تكون الظروف غير مواتية نتيجة وجود وضع سياسى معين لا يؤمن به الفنان . وهنا يواجه الفنان نوعاً جديداً من الصراع . ويظل هناك فى أعماقه سؤال كبير عن جدوى ما يمكن أن يقوم به من توضيح . . ويظل التردد قائماً بين مواجهة المجتمع - الذى يعيش فيه - برأيه ، أو كتمان هذا الرأى .

وقد تكون نتيجة اتخاذ الموقف الأول استباحة حريته أو دماؤه بلا جدوى ،
وتحسب عليه حياته ضائعة ، دون أن يحقق ذلك الموقف المأساوى الذى
يصبو إليه كل من الفنان والصوفى ، وهو المصير الذى يصبو إليه الكثيرون
من الشهداء ، سواء فى ذلك ، الشهداء فى الدين ، أو فى العلم ، أو فى
الفن ، من الذين استبيحت دماؤهم بجهرهم بما يعتقدون ، ولم يكن الوقت
فى صالحهم ، كى يقولون كلمتهم .

والفنان يواجه فى هذه الحالة تمزقاً داخلياً بين ما يكتمه ، وبين ما يروح
به ، كذا العشق الصوفى الذى يتحقق من فناء العاشق بالمعشوق . . حين
يتذبذب ما بين تصريح وكتمان .

وكثيراً ما ينهى الفنان تلك الحالة من العذاب فيصرح بما فى أعماقه ،
يهدف أن تتخذ النفس التى مارست تأرجحها ما بين ايجابيتها وسلبيتها وقفة
تكون هى الرمز . . فيذهب إلى السجن أو إلى الموت . . وعلى هذا الطريق
ذهب المسيح وسقراط والحسين والحلاج وجاليليو وسافو نارولا وغيرهم .
وبالمقابل فإنه قد يستمر فى تمزقه وفى عمله وعذابه كنوع من ممارسة
الانتحار . . ويعبر بإبداعه عن تذبذبه أو تأرجحه . . لكن مع الخلق
الفنى ، وفى نطاق ما يبدع يتجسد عذابه فى نسيج عمله الفنى صراعاً
متكاملاً دون وجود زمنى ، وإن كان له زمان وجودى . . فهو زمان يتحقق
فى حركة صراع النقيضين . . مد وجزر يتتابعان . . تجمد ينتهى بذوبان . .
وذوبان مصيره للتجمد .

وهكذا يتحقق مع الفن شئ ، ويتأكد أن الإنسان لا يملك المقدرة
على الإفصاح بنيتة إفصاحاً كاملاً إلا عندما تتحول تلك النية إلى فعل . .

ويصبح الفن هو الطريق الوحيد لإخراج هذا الصراع القوى الذى يصح به
الشيء ونقيضه . . فالنية إن كانت دون فعل تتبدد . . وهكذا يبقى الفعل
على النية . . وهكذا يصير الفعل والنية شيئاً واحداً ، ويظل الفنان هكذا
يتأرجح بين طرفى مسيرة من النية إلى الفعل ، يقطعها دوماً من أجل الوصول
إلى خلاص يضع حداً لتأرجحه هذا . . وهيهات . . فالغاية هى مطابقة
الفعل للنية عن « قصد » ، وإنه لموقف صوفى تتجدد دوماً إيجابيته ،
ويتجاوز سلبية الصوفية إلى ثورية الرومانتيكية .

٤

وقد يمر الفنان بحالة اضطرابية من التوقف والجمود كحالته أثناء المرض
الجسماني ، ولكنه حتى فى هذه الحالة يبدو كأنه يتهيأ لمخاض يفصل
مرحلتين من العمل والحركة . إنه نهاية لإجهاد ولإنفعال ، وتمهيد لإجهاد
وإنفعال جديدين . ومع المرض يثور من جديد السؤال الدائب : من أين
نبدأ الصراع فى المستقبل الذى ندخل فيه ؟ . . وفى كل مرة يجد المرء نفسه
يردد : فليتجدد كل شيء . . الحياة والصراع والعلاقات الإنسانية وكل ما
حولنا ، ولننس الماضى بما فيه من أخطاء ومتاعب .

ويشعر الفنان مع هذا البعث الجديد أنه يريد أن يهاجر إلى مشارف عالم
جديد ، طرق لم يطرقها من قبل . . إنها رغبة تتجاوز الواقع المؤلم الذى
يمتلئ بالضعف ، يمتلئ بالأخطاء . . وإحساس قوى لإعادة بناء الذات
وتأسيسها ، على أن يبقى له رصيد متواضع من احترام الذات ، وزاد ثقافى ،
وقدرة متبقية على الصراع . . وتتمخض كل تجربة يمر بها الفنان ، عادة ،
عن عشرات من الصور الجديدة ، وبقايا ذكريات وسطور تسجل تجربته
وتعمقها .

كل ذلك أذكره حين يقعدنى المرض . . كشىء يعوق حيويتى وقدرتى على الإنفعال ، لكن تلح الرغبة كى أطرح كل شىء وأبدأ من جديد .

وإذا تصورت نفسك على فراش المرض ، تسترجع ذكريات مضت ، لم تعد أكثر من أوهام غير مقنعة . . وكأنك تحاول أن تعلقها لتملاً بها جدران الحجرة التى تحيطك ، كمحاولات يائسة ، وربما لا ينتهى الأمر عند ذلك ، فقد تضع بين كل صورة وصورة مرآة تعكس وجهك ، وبالكيفية التى ترتضيها ، وهكذا تسجن نفسك بذكرياتك ، فلا تجد منطلقاً لخيال . ومن زاوية أخرى ، يمكن القول بأنه مع استسلامك للمرض تبدأ تفكر فى كل شىء وفى أى شىء . . ترى الطريقة التى كنت تنظر بها إلى الأشياء ، وتفكر بها ، خاطئة غير مقنعة . . وتكتشف أخطاء اقترفتها كلها غباء ، أو قسوة وتجد نفسك خجلاً تتصبب عرقاً ، فلم يكن هذا ما تعنيه أو ترومه ، ولم يكن هذا ما حلمت بتحقيقه .

هنا يبدأ الإغراء ثانية بالتغيير . . والإنسان حينما يصارع من أجل قيم جديدة ، لا خوف عليه ، فصراعه يبينه . . لكن أن تكشف تلك القيم عن حقيقة غير مقنعة فهنا تكمن الخطورة ، خوفاً من حدوث إنهيار يفقد الفنان إيمانه بكل القيم عامة .

وقد أدرك جوركى خطورة موقف الفنان حين يفقد إيمانه بقيم ما ، فى أسطر لا أدرى أين كانت . قال : « إننا يجب أن نعد أنفسنا لمثل هذه المواقف بالضبط ، كما تضع الأم فى حساباتها دائماً أن ابنها قد يؤذيها بتركها محطاً عالمها ، قبل أن تصبح حقيقة فخورة به » .

أى أننا يجب أن نضع في حسابنا مثل هذه النتيجة . وهى أن نرى صرح
قيمنا ينهار أمامنا مع آمالنا .

وخوفاً من مثل هذه النتيجة ومن ظروف قاسية ، غالباً ما يتخذ الفنان
موقفاً شرساً وعنيفاً ، ضد من حوله ، يتخذ خوفاً على ذاته ، هذا الموقف
الشرس قد يتسبب في عواقب تضر بالفنان . وإن وقعت هذه العواقب فلا
مفر ، فإما أن يترك كل شيء ويبدأ من جديد دون أية رغبة في الإبقاء على أى
شيء ، أو الشعور بالحسرة على شيء . هذا إن أردنا الحياة . وأردنا أن يبقى
الإغراء ، وأن تظل الرغبة في الصراع قوية متجددة .

٥

قد تحس بالملالة . . وتشعر بأن كل شيء يجب أن يتجدد . . كما تفقد
الحس بالأشكال والكلمات ، وكأن تكرارها قد أفقدها معناها . تصبح
اللقاءات مع الناس عبثاً «كالغوص» في الماء مرغماً ، تضطر إلى أن تغلق
أنفك وعينيك وفمك ، وتستجمع شجاعتك وتغوص . . وحين تطفو ثانية
فوق السطح ، تملأ رئتيك بالهواء ، وتحمد الله على الخلاص .

وهكذا تشعر بالملالة والوهن ، فتتوقف ، وكأنك تريد أن تغتصب من
الحياة عمراً جديداً وجباً جديداً . . والفنان في سن الأربعين مزيج غريب
يشعر لأول مرة بسنوات حياته تمضى . . تلهث عابرة إياه ، واحدة خلف
الأخرى . . يخشى عليها فيجمد نفسه ، بعيداً عن أية مخاطرة ، ينفى روحه
داخل حدود ذاته ، ويصبح غريباً مع نفسه ، غريباً في مدينته ، غريباً في
ليله مع رفاقه .

وإن غفا بجانب نيران لا زالت تشتعل ، تسرب الرفاق واحداً بعد الآخر، بعد أن مدوا على ساقيه غطاء . . ومع خمود بقايا النيران في الرماد ، تمس جسده قشعريرة ، فيستيقظ ليلقم النيران المحتضرة قطعة جديدة من الخشب . . ويتساءل لماذا تركوه ؟ . . لم يبق له في وحدته إلا الليل . . وحفنة من الدفء مع قطعة خشب جديدة . . ويحلم الفنان بأماله مذعوراً كذعر أرنب باغتته فجأة أضواء عربية مسرعة في ليل الطريق .

في سن الأربعين . . وفي منفاه الاضطرابى داخل حدود ذاته - كما قلنا - تستيقظ مع أحلام الفنان كل انتصارات فرسان « والتر سكوت » الموقفة ، وهى شىء مخالف كلية لخبط ومبادرات الشاطر حسن ، الذى ينقض على صهوة جواده المجنح ، خاطفاً ست الحسن من وسط وصيفاتها ، والمدينة كلها مشدوكة تنظر إلى ملابسه الحريرية وجواهره البراقة . . وذلك شىء يخالف كذلك كلية سيكولوجية شهر يار المعقدة ، التى فرضت على شهر زاد أسلوب التشويق والآثار مخافة أن يمل فيضع حداً لحياة شهر زاد .

إنه موقف يشبه عودة بطل القرون الوسطى ، مثخناً بالجراح ، ينزف ليسقط عن جواده في الأحراش خارج مدينته ، وفجأة تكتشفه الحبيبة الموعودة - ودون أن تدري حقيقته - تحبه . . تضمده جراحه ليقدر ثانية على حمل السلاح ، فتقوده في سرايب القصر الخفية ليفاجئ أعداءه ويتنزع حقوقه وينقذ وطنه .

هذا بالضبط ما يحتاجه الفنان في سن الأربعين ، فرحلة عمره من صباه إلى رجولته ، غالباً ما تستهلك كل قواه وقدرته على النضال .

دلونى على فنان ظل ثائراً . . يضيف متجدداً بعد الأربعين . . بيكاسو وماتيس ، وإيلوار : ظلوا منفعلين ، متجددين فقط لأنهم ارتبطوا بالحياة عن طريق حب فتى جديد يربطهم بالجيل الذى بعدهم . . هذا فى الوقت الذى تجمد فيه زملاء لهم لا يقلون عبقرية عنهم ، تجمدوا عند قيم معينة لأنهم حافظوا على ما يدعى بوقار السن ، فلماذا بهم يحاولون إخضاع ثورة الحياة بكل حرارتها وتناقضاتها لمقاييسهم التى اكتشفوها فى بدء حياتهم ، وهيئات لهم ذلك . . لكن بيكاسو ظل ثائراً ينتقل من انفعال إلى آخر ، دائم التمرد مع كل فتاة أحبها فى حياته .

٦

تلك هى قوة التخطيم من أجل البناء ، لذلك لا تعبر أعمال بيكاسو أبداً عن الجانب المتجمد من الحياة . . لقد كان فى حاجة دائمة إلى من تبرز له من الجيل الجديد وإلى من تستطيع أن تضمد جراحه وتمديدتها لتقوده ثانية إلى الصراع .

ولأن الإغراء لازال قائماً . . فقد ترى فتاة ، مع صديق لك فى الطريق ، تفعل خصلات شعرها مع كل حركة منها . . تتابعها بعينيك ، رغم شعرك الأبيض ، وتذكر كيف كنت فى مثل سنها ثائراً كأبطال جوركى فى رواية الأم ، ثائراً ومنفعلاً وممتلاً حماسة وتظن أنك ستغير العالم كله . . كنت تحب حينذاك من أجل الحب ذاته والأمل . . والآن تفكر . . هل لا زلت أنت كما كنت ؟ . . وهل لا زلت تنتمى إلى هذا العالم كثائر وعاشق . : أم انتهت مرحلتك ؟ . .

ثم تفاجأ بها ، نفس الفتاة في مرسمك بعد ذلك ، مع أصدقاء . . تراها
تداوم الابتسام لك والنظر . . وكأنها تقول لك بصوت عال . . إنها تحمدك
رومانتيكياً ، وأنه يعجبها هذا النوع من الرجال الذين رأوا كثيراً وعاشوا
حياتهم . . فمن الصعب عليك حيثئذ أن تتصرف بوقار وتضخم المسائل ،
كرجل أكبر من ذاك الرجل الذى فى أعماقك . . فأنت فى الحقيقة تحتاجها ،
لا لتستخدمها كما يظن البعض : لترجع إليك شبابك الذى سلبته الأيام
وماضيك الذى تصبو إلى تكراره ، لكنك تريدها لتقودك ثانية إلى الحياة وإلى
المستقبل ، فلقد نفيت نفسك داخل حدود ذكرياتك وتجاربك ،
ومقاييسك ، فأصبحت غريباً عن اللغة المتداولة بين الشباب من الجيل
الذى بعدك . وحتى الشوارع والمقاهى والملاهى أصبحت عليك غريبة ،
وحتى لفظ التجديد لم تعد تستسيغه لأنك لم تعد تجرؤ على قبول فكرة الهدم
من أجل البناء ، فكل ما تريده هو المحافظة فقط على قيمك ومقاييسك
القديمة .

ولأنها نتاج الجيل الحاضر ، فهى تحيد لغته وباستطاعتها المساعدة فى فهم
مفردات هذه اللغة . . وإذا بدت الحياة غريبة فإن بمقدورها أن تقود الفنان
فى دروبها . . إنك فى حاجة لها كي تمسك إليك يدها . . إنها ضرورة يفرضها
استمرار الفنان الرومانتيكى . . ونحن فى حاجة ماسة كي يظل الفنان
رومانتيكياً ، وأن نؤكد له إنفعاله بغده ، فأهون عليه أن يتزعج حياته ، عن
أن يتزعج منه غده ، وإن حدث ذلك فعليه أن يقاتل من أجل بقائه ، وأن
يعمل منفعلاً حتى يموت . . ولن يتأتى له هذا إلا بارتباطه بالجيل الذى
يتلوّه .

على كل إنه الليل وحفنة من الدفء . . حفنة من أمل . . ومن يدري
ليت في استطاعة الرسام - في سن الأربعين - أن يعيش بنفس الوضوح الذي
يرسم به .

٧

أحد العوامل التي تعمل على تكوين شخصية الفنان هو أن تتسرب
ذكريات الطفولة ممزجة بالأقاصيص التي كانت تروى له . وإن استعاد في
مخيلته ثانية إحدى هذه الذكريات فلا يجد سوى حلم أسطوري مثقل بالرمز
والارتباط العاطفي . . وكنت وأنا صغير إن أمسيت مريضاً فرحت . .
فسأتحلص من المدرسة . . ومن الحمام . . ومن التعنيف . . لكن سعادتي
الكبرى تكمن في أن جدتي ستأتني خصيصاً لعيادتي : سيدة طويلة ذات
شعر أسود وبشرة ناصعة البياض ، تجلس على الفراش بجانبى تلمس
بأصابعها الطويلة جبهتي . . تتمتم بكلمات كثيرة ، أذكر الآن بدايتها
فقط « رقيتك واسترقيتك . . » وبعد أن تنتهي ، تبدأ في قص عروسة من
الورق ، ثم تأتي بإبرة ، وفي كل مرة تشك فيها العروسة تقول « من
عين . . » ذاكرة اسم الشخصية التي أذكرها لها . . وهكذا إلى أن تشك
العروسة بعصبية قائلة بصوت أعلى « من شر حاسد إذا حسد » فأسعد
ناظراً ، بشغف من تحت الغطاء بعيني المحمرتين فلقد وصلنا إلى نهاية
الاحتفال بمرضى وأهم مرحلة فيه ، وهو حرق العروسة تتلوى مشتعلة ،
حتى تهمد سوداء ، في يد جدتي .

ولمى الآن لا زلت أحلم بالعروسة الورقية التي تحترق في يد جدتي مع كل
العيون « الوحشة » والفاسقين الذين يعيشون في الأرض فساداً . . إنه جو

أسطوري : أن نحرق الشر والشريرين . . نفقاً عيونهم أولاً ، ثم نحرقهم . . ألا نحس بحاجة الدائمة إلى الأسطورة وسحرها ؟ . . في بعض القبائل البدائية يصنعون صنماً كبيراً ويأتى كل واحد منهم ليرشقه بحربته ، ذاكراً اسم عدوه ، أو من يضايقه . . ثم يشعلون النيران تحته ليحترق الصنم . . وفي المظاهرات بجميع أنحاء العالم يحملون تمثالاً هزلياً لمن يضايقهم . . يحرقونه في خاتمة المطاف ، إنه تقليد ابتدعه طلبة السوربون في القرن السادس عشر . . وعند سلفادور دالى وباقي السرياليين يحمل اشتعال الجسد أو الشيء نفس المعنى .

والآن نتساءل . . ماهى الأسطورة ؟ الأسطورة شىء يروى . . يقص ، لا زمن له ، أو بالأحرى له زمان أسطوري يوازى كل زمان ، وله الاستمرارية مادامت تملك الأسطورة إنفعال مجموعة من الناس بها عاطفياً ، إنفعالهم بها كمعنى أو كرمز . . وإن بدأ الإنسان مناقشة الأسطورة بعقله متحققاً منها كمعنى أو كرمز ، تكف حيثئذ عن كونها أسطورة ، ويبقى فقط المعنى التاريخى والاجتماعى كفكر ، وإن كانت ممثلة في إبداع فنى يبقى مدلولها الإخبارى والتشكيلى . . حيثئذ تكف الأسطورة عن كونها شيئاً فعالاً له وظيفته وتبقى فقط قيمتها الفنية والتاريخية ، كعامل في ذات يوم قد حرك الطاقة المبدعة لصنع شىء . ونحن في هذا القرن ، لم نعد نعرف بالأساطير ، لأن الظواهر والأحداث يمتزج بعضها ببعض وتحتل مكانها حسب أهميتها في نطاق مدركاتنا العقلية . لكننا في الوقت نفسه أصبحنا نشعر بوطأة بعض مواقفنا اتجاه أشياء لم نجد لها تفسيراً أو تبريراً ، وهكذا يفتح المجال لانبعاث أساطير جديدة من نوع آخر ، مثل أسطورة الفقر في

آسيا وإفريقيا رغم امتلاكهما للموارد الطبيعية . . . وأسطورة المرض في الشعوب الفقيرة . . والأساطير التي تروى في المجالات السياسية والاجتماعية . . وكلها أساطير بلا أبطال .

وفي الوقت ذاته نجد أبطالاً بلا أساطير ، فالممثل الهزلى في مسلسلات التليفزيون يصبح بطلاً شعبياً بالضبط كأوليس ، وأجا ممنون ، وأبو زيد الهلالي قديماً . . كذا لاعب التنس ولاعب الكرة والمغنى . . . كلهم أصبحوا أبطالاً - بلا أساطير - في حياتنا لأنهم هم فقط القادرون على الاستحواذ على المشاعر الجماعية .

ويبقى الفنان الحديث الذى يرتبط بالقيم المجردة والمطلقة حائراً : هل يمكن له أن يحصل على . . أو يبدع أسطورة تجريدية ؟ ويجب على التساؤل بالإيجاب الناقد الإنجليزى فرانك إفري ويلسون فى تقسيمه للمذاهب الحديثة ، أما أنا شخصياً فأظل متردداً . . لكن رأى إفري ويلسون ينحصر فى أن الفنان الحديث - بقلقه وتمرده - لا يقتنع أو يؤمن بالأساطير التى حوله ولا بالأبطال الذين يفرضون وجودهم على المجتمع ، وحيث يجد نفسه فى موقف يمزق فيه صور هؤلاء الأبطال الفوتوغرافية ويضيف الى ذلك قصاصات من جرائد ، وشذرات من مواد وأشياء ونفايات فرضتها مدنية القرن العشرين : أسلاك وأزرار ، وأشياء ناتئة وأخرى مثقوبة . . كل ذلك يجمعه فى صعيد واحد ، وقد يحرق أجزاء منه وأخيراً ينسقه فى تشكيل درامى له مقومات العمل الفنى ووظيفة الصورة فى القرون السابقة . هذه الأشياء التى لا تربطها رابطة سوى ما تحمله خيلة الفنان وما يحتويه عقله الباطن من أساطير مترسبة وأحداث غائبة . . وكلها أشياء إن أخضعها الفنان لدلول

تشكيلي سليم ، حينئذ وحينئذ فقط قد يروى لنا العمل الفني قصة لا زمان لها . . قصة تعبر عن الجانب الأسطوري والحلم السريالي . . فإذا تمزق كل شيء في أعماق الفنان من أشياء وأشكال وحجور ، وأبطال ، فلن يكون لديه قوة الإقناع . هذه هي الأسطورة الحقيقية التي يفرضها الزمن الحديث ، ولا بد لنا أن نتقبلها وأن تدخل في صلب تكويننا النفسي هذا ، إن أردنا لكياننا السيكلوجي تماسكاً .

ويا له من موقف أسطوري . . أن نجد الفنان رومانتيكياً ثائراً ، يملك مفردات « ال » بوب آرت Pop Art وحلم السريالية بكل انطوائياتها ، في آن واحد . . كل شيء ممزق ، كل شيء يتداخل مع بعضه من أشياء لا نعرف كنهها أو وظيفتها كالصور الفوتوغرافية لشخصيات مشهورة ، ولأجساد بشرية تتطلع إليك ببلاهة مخيفة ، أو تصرخ من الألم . . كل ذلك يلتقي مع بعضه في صعيد واحد ، وعلى سطح واحد ، وقد يجد في هذا بعض الفنانين متنفساً لهم فيدرجهم ويلسن تحت باب الفن الأسطوري .

على أنني أفضل إن كان ذلك مستطاعاً ، أن يختار الفنان مواقفه وصوره من حياة واضحة وجادة وإيجابية ، حتى يبقى للعمل الفني نقاؤه ، أو يحرق كل شيء ، حياته وفنه ، وحينئذ يصبح هو البطل الحقيقي للقرن العشرين ويبقى للأسطورة حياتها .

٨

وعندما تتأخر للفنان بعض مستحقات مادية ، يجب أن تدفع له ، لمواجهة واقعه المادي . . يتذكر كل شيء . . يتذكر حقيقة وضعه في

المجتمع البورجوازي المعاصر . . وتتضخم المسائل أمام ناظره ، يشله إحساس بالمهانة أو بالذنب أو بالعجز ، إذ تواجهه أجرة المنزل ، أو «فاتورة» النور . أو «فاتورة» التليفون ، إذن فقد رجع إلى ما تسميه الطبقة المتوسطة بالواقع . والحماية والرعاية التي كان يختص الفنانون بها قديماً ، سحبت الآن منهم . . تضاءلت حتى أخذت صوراً غريبة تقترب من الإحسان . وهم سواء أكانوا مدرسين أو يمتنون إحدى الوظائف الحكومية ، إلا أنه في معظم الأحيان ، تكون مساعدة الزوجة - الصابرة الصامتة - المادية أو المعنوية ، هي فقط التي تجعلهم يستمرون أمام اللوحة . وسعداء منهم من يجد أصدقاء يشتركون أعباءهم ، دون اقتناع كامل بها ، وهذا ما يبعدهم عن موقف مهين ، فتقديم المساعدة مبدأ مرفوض أصلاً من الفنان ، وقد يعتبره إهانة مقصودة .

وتتضخم المسائل ويتساءل الفنان : هل حقيقة أنه لا يصلح لشيء ، وأنه قد فرض عليه أن يكون طائراً من طيور الزينة ، موضوعاً في قفص عاجزاً ، يساعده من حوله ، فهو لا يصلح لاحتكاك أو صدام ، أو تفاعل مع الآخرين؟ . . ونحن لا ننفي أنه كثيراً ما يشعر الفنان بالزهو والفخر حينما يتم عملاً يرضى عنه نوعاً ما . . إلا أنه في معظم الأحيان يهاجمه إحساس بالمهانة أو بالمسؤولية ، أو بالذنب ، ويحن دوماً إلى وقت لا نهائي يترك فيه ليعمل بحرية وفي هدوء ، دون منغصات ودون معوقات ودون رغبة من الفنان أن يأخذ من المجتمع أكثر مما يعطى ، والفنان الذي لا يحس مثل هذا الإحساس طفيل ، ولد أصلاً ليعيش عالة على غيره . . وكيف يتأتى فن دون إحساس بالمسؤولية ؟

وحين أدرك ما لمثل هذه الأحاسيس التى تلم بالفنان من تأثير عليه . .
أنهم على كلمات لستالين عن الفنان . . يصفه فيها بأنه : «مهندس
للروح» . . ويا فرحتى بها من تسمية فى ظروف لا تدعى أبداً فى طمأنينة
. . إن احتياجى للآخرين ، واحتياج الآخرين لى يجب أن يتحقق فى جو
صحى ، وسليم ، هذا هو الإشكال . فلننظر إلى كل الفنانين الذين حققوا
نجاحاً . . كلهم دون استثناء مزقهم فى بدء حياتهم إحساس بالمهانة وشعور
بالعجز من وضعهم كفنانين فى مجتمع خاضع للمفاهيم البورجوازية . كما
صرح النحات برنكوزى أنه مع مثل هذه الظروف التى يعانىها الفنان فى
المجتمع البورجوازي لا تخرج مسألة النجاح أبداً عن عامل الصدفة والحظ
«ورقة يانصيب رابحة» لا أكثر ولا أقل ، وربما يموت أحد الفنانين جوعاً ،
ومع ذلك قد يكون أفضل وأكثر عبقرية من كل الناجحين . وانتحار الفنان
الفرنسى المعاصر دى ستيل المهاجر أصلاً من روسيا - يؤكد هذه الحقيقة
المؤلمة . لقد انتحر فى اللحظة التى طرق فيها الحظ بابه . . لم يتحمل واقعاً
مراً شاذاً ، وهو موت زوجته من البرد والجوع ، ثم لا تمضى أيام حتى يرى
الثراء يطرق بابه . . ولكن بعد فوات الأوان . . ويا لها من مهانة أن يشعر
الفنان أن قانون الصدفة فقط هو وحده الذى يحدد مستقبله وقد تتوقف عليه
حياته . . ما قيمة الثراء حينئذ ؟ . . ومن رأى أن اللحظة التى يشعر فيها
الفنان ألا قيمة لحياته أو معنى ، يفقد كلية أبجدية التفاهم مع الآخرين .

اليوم . . كل فنان ينزف مستجدياً من حوله ، ابتداءً من دعوتهم لتأمل
أعماله ، كى يحسوا به وبها يعمل ، ولسان حاله يقول « تعالوا . . تعالوا . .
انظروا . . أعيرونى قليلاً من التفات . . » ، وقد يضطر الى البيع بالتقسيط ،

أو يقلل سعر أعماله تقريباً إلى أدنى حد ، في مهرجان أقرب إلى «الأوكازيونات» .. وهنا الانتصار الحقيقي للطبقة المتوسطة ، يملوكها المتوجين من تجار ومهندسين وأطباء ومحامين وكبار موظفين .. لقد نجحوا أخيراً في وضع الفنان عارياً وفي زاوية لا مفر منها .. وقالوا له : « انظر نفسك .. لا داعي للصراع أيها المتمرد ، فأنت تقدم بضاعة مستهلكة تخضع للعرض والطلب والرواج والكساد ، ونحن فقط الذين نستطيع تحديد المواصفات » ..

وأنا لا أتعب من أن أذكر نفسي دائماً بهذا .. والشعور بالهزيمة يأتي دائماً بطرق شتى ومنوعة .. ليهاجم الفنان .. يجبره على أن يفر هارباً ، ومن الدعر لا يتطلع أبداً خلفه .. أو يتوقف ليلته في عمر ضيق فرض عليه .. وفي هروبه المستمر ، ومع ما يحمل من أثقال معنوية ، يتساءل المرء : ما هي القيم التي يجب أن يحافظ عليها حمايةً لنفسه .. وما هي القيم التي في استطاعته التخلص منها حتى لا تشله أو تعوقه ؟ ..

٩

أخذ يقرأ بصوت عال ، ثم بدأ يحلل العبارات والكلمات ويتساءل : ما معنى هذا ؟ .. وما معنى ذاك ؟ .. قلت له بهدوء : الأصوب أن تنتظر إلى حيث تجدني أضع نقطة ، فغالباً ما تكون العبارة التالية رداً على تساؤلك .. وفجأة وضع خطاً أحمرأً سميكاً تحت المشكلة ، محدداً ومنهياً كل شيء ، إذ قال : « إن هذه الكتابة تذكرني بأشياء لا أدرك كنهها لكنني أشعر بها في أعماقي .. أتمنى تحديدها حتى أملك شجاعة البوح بها » .. هنا بيت القصيد ، إنه يتقبل العمل بحسه ويرفضه بعقله .

إن من يرفض العمل الفنى كلية وإجمالاً ، مصرحاً بأنه لا يستسيغه ، وغير قادر على هضمه ، لا يشكل خطراً على الفنان بقدر ما يشكله بشكله الحقيقى نصف المثقف الذى يبدأ مناقشته : ما معنى هذا الخط ؟ . . وما قيمة هذه المساحة . . ؟ وذاك اللون وضعه « أميل نولد » ومثل هذا الظل حدد معالنه « دى كيركو » معنى هذا الموقف أن العمل الفنى قد استثاره ، وأن هناك قوى خفية تجذبه إليه ، لكنه يحاول جاهداً أن يجد المبررات التى تسمح له برفضه ، لأن العمل يناقِى قيمه ومقاييسه والتى هى من وضع غيره لكنها صاغت شخصيته فى قالب جامد وحددت معالمها . العمل الفنى هنا يسبب له قلقاً لأنه يناقض ويهدد ويهدم مفاهيمه عن الجمال وعن الحياة . . وبالتالي يهدد وضعه وكيانه الاجتماعى كلية أو يجبره على الثورة عليه .

وبعد نقاش لا طائل منه ، وليلة مضنية مؤرقة . . وفى ضباب الصباح . . يجد المرء نفسه ينتظر « تاكسى » يلقي بنفسه بجوار السائق . . على زجاج السيارة الأمامى علقت فردة حذاء قديمة ، متسخة لطفل ، وعند ملاسة كعب الحذاء المتآكل للزجاج كتبت عبارة « هى جت كده » . . تبدأ السيارة فى التحرك ، فيصطدم الحذاء بالعبارة وكأنه يتقابل معها فى قبلة عميقة . . ثم يركلها مبتعداً متراقصاً متبايلاً . . . متذبذباً . . . يقترب ثانية متهادياً . . أو يتعد متشنجاً . . وكأنه فتاة مراهرة تخشى أن يلمس كتفها كتف صديقها فى الطريق . أشعر أن المرء يحتاج دائماً إلى تحصين نفسه بعقار عجيب اسمه « هى جت كده » . .

أبتسم ويبتسم السائق . . وغضى العربة ، بلا كلمة أنبس بها أو ينبس

بها السائق ، لقد قال كل شيء ، وفهمت أنا وأحسست بكل شيء « هي جت كده » هذه العبارة التي قد تبدو ساذجة ، وقد علق فوقها كعب حذاء متآكل ، فعلت بي ذاك الصباح ما يعجز عن تحقيقه أقوى الأعمال الفنية ، بل ومحت ليلة سخيفة ونقاشاً أسخف ، ونفضت آثارها .

وفجأة تتكشف لك اللحظة عن واقعك ، فرغم سيطرة الأحداث والزمان والمكان عليه يرى الفنان نفسه دائماً وحيداً وحدة كاملة ودائمة ، مثل هذا الشعور بالوحدة ، يفتك بكل الأربطة التي تربط الفنان بكل ما حوله ولا يتركها إلا وهي أوهى من خيوط عنكبوت ممزقة . هذا الشعور في نفس الوقت يفجر القوى الباطنية الخلاقة في أعماق الفنان ، وهو كذلك كفيل بأن يدفع بالفنان ليغرق في الجنس أو المخدرات أو الخمر . إنه قلق موحش ووحدة مقلقة ، لكن يجب عليه أن يحافظ عليها دون استقرار من أى نوع ، وقد يكون الفنان في حاجة من وقت لآخر لمساعدات مفاجئة تهبط عليه ، ولكن من الخطأ سجنه في أغلال حياة رتيبة ودخل ثابت وعلاقات منتظمة مع الآخرين . . فيجب أن يشعر دائماً مع أية ظروف تلم به بسيطرته هو ، وهو فقط على نفسه ، وبأنه مالك لزمان ذاته في كل ما يختص بإبداعه الفني .

والرغبات الملحة في أعماقنا التي قد نخجل من التصريح بها تسبب لنا ضيقاً حتى في التفكير فيها بيننا وبين أنفسنا ، فما بالك بمن يصارح بها نفسه والآخرين ، ويملك الشجاعة على صياغتها في عمل فني . وهكذا يتميز معظم الناس متأرجحين بين رغبة الاستمتاع بالفن كضرورة ، وبين رغبتهم في تجاهله وتجنبه ، لأنه يسبب لهم بعض المتاعب التي تكشف عن حقيقتهم ، فالفن الجاد قد يعطينا إشباعاً وجدانياً ، لكنه في نفس الوقت

يظهر ضحالتنا وتفاهتنا ، وخوفنا وعدم شعورنا بالطمأنينة ، مما يجعلنا نردد دون وجه حق بعض الكلمات عند الحكم على عمل ما . . بأنه تشاؤمي أو حزين . . أو بأنه غير محتمل . . ثم نبدأ في مناقشته وتقنيته ومناقشة جزئياته حتى نجد مبررات رفضه والحكم عليه بالإعدام . ومع مثل هذين النقيضين المتراپطين نسمع صراخاً من الأعماق للارتباط بمثل هذا الفن كاحتياج ، وفي نفس الوقت نخاف ونهرب لأنه يكشف عن حقيقتنا وواقعنا ، وإزاء هذين النقيضين يصلب الفنان الجاد حياءً في المجتمع البورجوازي . إنه انتصار للسطحية والمظهر الخارجي الزائف على كل ما في أعماقنا من صدق وإخلاص وعمق . إنه انتصار لمبدأ ينادى بالقضاء على ما يجب ولا يستطيع السيطرة عليه أو تشكيله وفق الهوى ، وكلما زاد جانب الصدق والإخلاص في العمل الفني ووصلت طعناته إلى الأغوار ، زاد سعي الاحتجاج والرفض من جانب المدعين والزائفين والجهلاء . وكلما زادت حدة غضبهم ، تصاعدت وقاحة الاتهام ونذاعة الصلب .

والفنان الذي يطرق بمحض إرادته طريقاً قاسياً ، غير معبد ، يجب أن يتوقع حدة المأساة في حياته . . يتوقع أن ينبذ محاصراً حتى الاختناق ، لأنه شاهد إثبات على ضلالة وضع الإنسان في مجتمعه ووضاعته و على سحق

البعض لكل أصالة بشرية . إن معظم ذوى المشاعر الموهبة فى جميع أنحاء العالم يحنون إلى موقف قاس مثل موقف الفنان الأصيل ، ولكنهم يكتشفون سريعاً أنه من الوجهة العملية وبالنسبة لهم من الصعب تحقيق ذلك فتنتابهم موجة يأس ، رافضين بشدة فكرة اتخاذ أى تصرف أو وضع إيجابى خوفاً من أن يكون مثل هذا الحنين نتيجة حدة عرضية للإنفعال العاطفى . . والاستسلام للإنفعال العاطفى بوجه عام أمر غير مضمون الجانب وغير مقنع بالنسبة لهم . . يخبثونه ويخجلون منه ، ويخشون عليه . . لكن الفنان الحق بحكم تكوينه النفسانى يتجاوب ثائراً كالصدى لإعادة صياغة المجتمع ، وتزداد حدة هذا التجاوب كرد فعل كلما زاد الانهيار .

لكن التوتر والحدة والفشل المتلاحق مع كل محاولة لزيادة تماسك وارتباط الفنان بالمجتمع ، كل هذا غالباً ما يفرض حساً مقبضاً أو غير مألوف يجد فيه الفنان متنفساً عن قسوة نظام تخضع له حياته ، وإذن فهو يتمرد لانقطاع الخيط بينه وبين المجتمع ، ومع كل هذا الجذب والشد ، كثيراً ما يحتاج كل من الفنان والمستمتع لحدة ذكاء وحساسية المسطول - وحينما أقول هنا حدة ذكاء وحساسية المسطول - فأنا أعنى ذلك تماماً ؛ وذلك حتى يحس الإنسان بفردة الحذاء القذرة التى كتب تحتها « هى جت كده » ، حين يراها أمامه فى « تاكسى » أو حين يراها محققة فى عمل فنى .

تمزيق الغلات

سيمبوزيوم Symposium كلمة تطلق على حلقة بحث أو مؤتمر ، يقام لفرع من فروع الفن أو العلم . وهى فى الأصل كلمة يونانية قديمة معناها : « أن نجلس سوياً ونشرب ، نحتسى الخمر ونتشى . . » فيجلس الرفاق الذين يعيشون مشاكل واحدة ، وتربطهم نفس اللغة ، يترك كل منهم العنان لنفسه ولأحاسيسه ، مدركاً أن مَنْ أمامه يحسون به ، ويفهمون المفردات التى يستخدمها . . يتعاطفون معه ، يثق فيهم ، ويعتمد عليهم .

أى أنه مجال يستطيع أن يبوح فيه الإنسان بكل ما لا يستطيع البوح به للأشخاص العاديين ، من دقائق صنعه . . إلى مشاكل ، إلى مشاريع يصبو لإنشائها وإنجازها بمفرده أو معهم .

والآن ، فى القرن العشرين لم يعد الوقت ولا الظروف تسمح ، بأن يحمل الفنان أو الفيلسوف أو العالم دناً من الخمر ، إلى رفيق يذبح له بدوره ، عنزة صغيرة . . ثم يجلس هو وغيره يتسامرون . . ليلقى كل منهم بأعبائه على الآخر طلباً للمشورة ، أو يتفقون على أمر ما . وإذا أتت باكورة الصباح بدفء جديد ، شد كل منهم على يد الآخر ملقياً بطرف عباءته على طرفها الآخر المشبك . ثم يمضون - لحال سبيلهم - على موعد آخر للقاء جديد .

مضى هذا الوقت وبقيت الرغبة والحاجة لمثل هذه اللقاءات ملحة فى أعماق كل من الفنان والمفكر والعالم . . وتسعى الدول لإقامة المؤتمرات فى كل من مجالات الفكر المختلفة . يساعد على ذلك تطور الوسائل الحديثة لنشر الثقافة بكافة فروعها ، إذ تتكون صداقات بين الفنانين والعلماء عن

طريق رؤيتهم لأعمال غيرهم وقراءة أبحاثهم ، دون أن يرى بعضهم البعض . . وتتبنى الحكومات مثل هذه المؤتمرات ، لكن الجو الرسمي والادعاء والزيف ، وألوان الأوتوقراطية والميروقراطية التي تصاحبها تقضى على كل أصالة وإخلاص ، وتفسد ذلك الجو الذى يجب أن يكون بسيطاً . . وما ينبغى أن يتوفر له من حنان وتضامن أخوى كما كان يحدث فى الأزمنة الغابرة . . ويزيد الطين بلة استغلال الحكومات لمثل هذه المؤتمرات للدعاية السياسية والسياحية عن البلد المضيافة ، وبدلاً من لقاءات بسيطة تتم بنقائها القديم ، أصبح الآن لزاماً على الفنان أو العالم ، إذا وصل البلد الداعى أن يسرع إلى حجراته بالفندق ، يصفف شعره ويحلق ذقنه ويرتدى ربطة عنق زاهية ، ليقف تحت أضواء قوية ، أمام الميكروفون ، ويبدأ : «سيادة الوزير . . زميلاتى . . وزملائى . . نشكر . . ونشكر . . ونشكر . .» ، بعد هذه الت شكرات طبعاً لا شىء له قيمة يقال أو يقام ، ثم يمضون به ليرى كل شىء . . ما عدا ما يجب أن يراه حقيقة . . ولولا لحظات يخلسها الفنان كى يزور فيها متحفاً بمفرده ، أو يقابل رفاقاً يشاركونه حياته الفكرية ، أو لقاء يتم فى آخر لحظة بينه وبين زميل سمع عنه وعن أعماله ، فيتم فى حجراته بالفندق وهو يلقى بملابسه المتسخة فى حقييته استعداداً للرحيل . . بعد أن يكون قد فقد الأمل نهائياً فى إمكانية تحقيق لقاء له قيمة . . أقول لولا هذه اللحظات التى تحققها الصدفة ، لبدت مثل هذه المؤتمرات عقيمة لا جدوى منها .

والفنان إن لم يثق بمن حوله أو بمجتمعه ، لا يشعر بطمأنينة أو ألفة أو أمن ، يقيم حاجزاً بينه وبين الآخرين ويتجمد فنه فهو تركيبة عجيبة

حساسة ، لدرجة أنه قد تحطمه وتفقده الثقة بنفسه إبقاء غير مقصودة أو وجه غير بشوش يعكس عدم مبالاة به ، فهو لا يستطيع العيش دون ارتباط وشعور بإحساس الآخرين به . ونرى ذلك واضحاً ومكثفاً بالنسبة للعازف أو المغنى الذى تضطره ظروف العيش والمقاييس البورجوازية إلى أن يتزين ، ويتألق ويتعطر ، ويمضى ليقف أو يجلس تحت الضوء أمام الميكروفون وأمام مجموعة يشك في أنها يعينها أمر غنائ : يفتعل ويتحذلق . . ويستعرض كل إمكانياته وسيطرته على الصنعة ، وقد يعجب بمثل هذا الافتعال ذوو الباقات البيضاء من الطبقة التى فرضت عليه هذا الموقف ، لكن « السميعة » الذواقة الذين يحسون بأصول النغم ويتطلعون للنشوة والاندماج مع الطرب ، سرعان ما يكتشفون أنها صنعة دون فن . . غناء لا روح فيه . . غناء بارد مظلم كقبر مهجور ، فيديرون أعناقهم عنه ، وينصرفون لثرثرتهم .

هذا المغنى قد يجد نفسه في موقف آخر وربما كان مخموراً أو « مسطولاً » آخر الليل وسط رفاق له آخرين من ذوى النفسيات القلقة الحساسة المتمردة ، فيمسك بعوده . . يحاول جاهداً أن يتلمس طريقاً لذاته التى فعصها و « كرمشها » المجتمع بكل زيفه . . يتمتع من وقت لآخر للعازف المصاحب له : « حلمك على » . . « أيوة كدة » . . « سلطنى كمان » وهو تعبير يساء فهمه لكنه يعبر عن رغبة ملحة في شوق الفنان للوصول إلى أصل فنه الحقيقى وقيادته إلى سراديب النغم ، حتى يحتويه كلية عالم غامض غريب لا نهائى ، يصبح هو فيه السلطان الوحيد وله السلطة الكاملة على كيانه وحسه بلا عبودية ، ولا زيف ، ولا رياء ، ولا ادعاء .

وأخيراً يستطيع العازف المصاحب . . أن يجز المغنى بعوده إلى جملة موسيقية أو سلم يرتاح له الأخير ، فإذا بصوته ينبعث متهدجاً أو متحشراً لكنه يملك كل دفء الحياة . . ينبعث بتلك الكلمة الخالدة في فننا وحياتنا «يا ليل» إذن فقد بدأ المغنى يغنى ليلته ولوحده وعذابه .

ويبدأ الصوت واللحن سوياً ينحلان ويدقان ، ويشفان ويتصاعدان ليلعبا بأعصابك كيفما شاءا . . يسيطران عليها بقوة لا تملك لها تهديداً ، وقد تتساقط الدموع من المغنى على يده التى تسقط بدورها ثقيلة وبطيئة على ارتعاشة الأوتار المشنجة وكأنها تحتنق بالبكاء . . وحينئذ فليس هناك بد من أن يهدأ العازف المصاحب رويداً . . رويداً . . ويكتفى بنقرات صغيرة كضابط للإيقاع ، معطياً الفرصة للمغنى أن يولد بكامل قوته فأخيراً وجد نفسه . . ملك زمامها . . وأصبح السلطان الوحيد على عالمه . . فليمزق إذن الغلالات غلالة وراء الأخرى ليقف عارياً قائلاً كلمته ، فإن هناك من ينصت له . . من يحسه قبل أن يفهمه . . من هو فى حاجة إلى غنائه . . إنه لم يعد إذن تلك الدمية المقنونة تحت الضوء ، تنطق بحساب ، وتحرك بحساب ، وتتأوه حتى بحساب . . فليمزق الغلالات ليصبح عارياً . . ويقف مندداً بكل ما يختلج فى أعماقه من صراعات . . ولتتحد هذه الصراعات فى صراع درامى يمثل الصراع الأبدى للإنسان بين الحياة والموت . . وحينئذ ، وحينئذ فقط قد يصمت الحاضرون من الصفوة السميعة . . يصمتون من هيبة الأداء ورهبته ، أو تنطلق الحناجر إعجاباً وقد ملكهم خوف خفى من أن يشتهم ويحللهم اللحن أكثر من هذا . . وكأنهم يلتمسون تشبهاً بالحياة ، خوفاً من إحساسهم باللحظة : هل هم مازالوا فى

هذا العالم ؟ .. مثل هذه الحالة هى التى يصبو إليها المغنى أو الفنان ، كى يشدو لنفسه وبنفسه دون افتعال أو سطحية أو رياء ، ومع رفاق له يحسون هذا الشدو وينفعلون . مثل هذه الحالة هى سبيوزيم حقيقى فى حياة الفنان ، فما يصبو إليه الفنان الآن هو أن يتفق مع رفاق له بعيداً عن الرسميات ، ودون كلام أجوف .. وبقوة الفن فقط يتحد معهم ضد كل قوى الموت ، طلباً للحياة .

١١

يختار الفنان أحياناً إزاء رؤيته لأفراحه أو أحزانه حرة طليقة ، بلا ضابط أو رابط ، وتمتلكه رغبة فى أن يجسها ، وكأنه يخشى على نفسه الضلال مع فرح أو حزن بلا ضفاف .. فيصرخ تخلصاً من حالته هذه .

ونشعر به ناجحاً حين يصرخ ممزقاً كل غللاته ليقف عارياً وكأنه على قمة صراع وتباين يفصل ما بين الحياة والموت .. يريد أن يضع حداً لحزنه ، وحداً لفرحه فى آن واحد ، فى هذه اللحظة تنطلق حناجر النظارة بتلك الكلمة المصاحبة لنا طيلة عمرنا ، ننطق بها مع نشوتنا أو فى قمة انفعالنا إلا وهى « الله .. الله » . وقد انتقلت هذه الكلمة بدورها مع العرب إلى أسبانيا فكانت « آه الله .. آه الله » .. ثم حورت إلى « أوليه .. أوليه » .. وهى لا تخرج فى فحواها عن الكلمة المستخدمة فى الشعوب اللاتينية « فيفا ديوس » أى يعيش الله .. إذن فهى كلمات ينطق بها فى اللحظة التى يشعر المرء فيها بالقرب من الله .. إنها لحظة انصهار واتصال بالإله ، لا عن طريق إدراك عقلى أو حسى فحسب ، بل كذلك بكل ما يملكه المرء من قوة على الإنفعال .. إنها لحظة نسترجع فيها شيئاً دائماً نفتقده ، ألا وهو الإدراك

الحقيقى لشاعرية الحياة مجردة ، إنه تجاوب كامل مع ذلك الجزء النقى من غنائية الفن الذى يقربنا من المطلق .

وبناء على هذا فحين ينجح الفنان فى الوصول إلى شاعرية الحياة مجردة ، ويصل بذلك التجريد إلى مداه ، يتم إحساس كل فرد به . . المثقف - بتكوينه العقلى المركب - والرجل البسيط بكامل تلقائياته وإنفعاله العاطفى .

وهناك فنون تملك بعداً زمنياً محدداً ، تؤدى خلال فترة ، أى لها نقطة ابتداء ونقطة انتهاء ، كالموسيقى ، والغناء ، والشعر ، والأداء الدرامى ، بالنسبة لمثل هذه الفنون ندرك بسهولة ذلك الجزء الغنائى التجريدى النقى ، ومع سياق العمل الفنى لوقفنا جملة موسيقية أو فقرة من حوار درامى ، أو بيت من الشعر فتأخذنا الجلالة - كما يقول العوام عندنا - مرددين الله . . الله . . أما بالنسبة للفن التشكيلى وهو لا يملك بعداً زمنياً بالمفهوم الذى أوضحناه وإن كان يملك أبعاداً أخرى ، بالنسبة له لأنه فن مركب ومعقد فى بنائه رغم وضوح صياغته - فلا يمكننا إدراك ذلك الجانب الغنائى النقى بسهولة متبلوراً أو مكثفاً فى جزء على حدة بل نشعر به بوجه عام ، مغلفاً البناء الشكلى ومقللاً من حدته ، ومقرباً إياه إلى نفوسنا . فدونه يتجمد العمل الفنى ويصبح هامداً دون حياة . . وهذا لا يلغى أنه قد يسترعى انتباهنا جزء أو نرتاح ونعجب بتفصييلة صغيرة من عمل فنى كبير دون باقى أجزاء اللوحة .

١٢

أن يحنقك الغيظ كضوء أغسطس ذى القىظ ، الذى تكاد تغترفه وأنت بجوار سور القاهرة القديمة . . يقترح عليك ذلك الضوء صنع صورة ،

لكنك تستبقى إحساسك بكرة ، حتى تبدأ فى الرسم ، فالأفضل أن تجد نفسك منساقاً فى تفكيرك مع نمو سطح اللوحة بين يديك .

فالمشكلة الوحيدة التى ستستولى على تفكيرك حينذاك وأنت أمام اللوحة هى الصراع بين الأبعاد والمساحات ، والخطوط والألوان والظلال ، وكيف يتأتى لمثل هذا الصراع الناشئ بين مساحات لونية أن يتصاعد للتعبير عن حس إنفعالى مطلق . وذلك كى تصل القيم التجريدية إلى مداها فتتراءى مساحات تمزقها الحركة ، كما تبدو مساحات أخرى صامتة كالحظات السكون فى الموسيقى ، تماماً كالحظات الصمت قبل بدء المعركة ، ويخشى الفنان هذه اللحظة ، فهى بالنسبة له معركة المصير ، أو انتظار الحكم بالإعدام . . ولو نجح الفنان وتحقق ما يريد تصبح هذه المساحات مع دلالاتها الشكلية والإخبارية عالماً كاملاً يحتوى المشاهد ليتحرك خلاله . . ويتساوى فى هذا إن كان العمل ينقل الواقع المرئى أو يعبر عن بناء تجريدى .

وقبل ذلك أدرك لوركا شاعر أسبانيا العظيم أهمية مثل هذا الحس المحترق فى غيظ مكتوم ، مع تجربة له فى حانة ريفية بأسبانيا . ولأروى شارحاً ما قال : « . . حدث فى مناسبة ما ، إن كانت تغنى مغنية الفلمنكو الأندلسية باستورا بافون الملقبة « لانينا دى لوسى بن » - أى الفتاة ذات الأمشاط - إحدى عبقریات أسبانيا الحزينة ، التى تملك خصوبة خيال تضاهى جوياء أو روفائيل جالو - « روفائيل الديك » - مصارع الثيران الشهير .

كانت تغنى فى حانة بيكاديز . . غنت بصوتها ذى الظلال . . والذى يشبه المعدن السائل . . ذى التنوعات المغطاة اللامباشرة . . والذى يتشابك

مع شعرها المرسل الفاحم . . تفيض به أحياناً في وضوح كضوء حزين . .
أو تضيئه في حلقة كغابات بعيدة لا قرار لها . ورغم كل هذا فشلت كلية
في الوصول إلى نتيجة مرجوة . . وبقي النظارة ساكنين . . فقد كان بين
النظارة إجناسيو إسليتا ، أنيقاً يختال كقائد فيلق روماني في مناورة ، والذي
سئل ذات مرة كيف يتأتى له ألا يمارس عملاً طيلة حياته . . فأجاب
بابتسامة تساوى أرجانتينو - وأرجانتينو هذه لا أدرى معناها ، لكن أظنها
عملة ذات قيمة كبيرة - . . قال : « لماذا يتحتم عليّ أن أعمل وقد أتيت من
كاديز » يقصد أن دمائه ترجع إلى الأرستقراطيين العرب الذين حكموا
الأندلس .

كذلك كانت توجد « ألوانا » الأرستقراطية . . مومس سيفيل المتأججة
العواطف التي يرجع حسبها مباشرة إلى سوليد أدفارجاس ، والتي رفضت
سنة ١٩٣٠ أن تتزوج أحد أفراد عائلة روتشيلد من أصحاب الملايين بحجة
أن دمائه لا تصل لمستوى دمانها . . كذلك كان يوجد الأخوة فالوريداس ،
ويؤمن الكثيرون أنهم جزارون ، ولكن في الحقيقة هم سلالة سدة معبد
لويون الذين كانوا يضحون بالعجول كقرايين . . وفي ركن كان يبدو دون
بابلو ميريب المختال ووجهه يبدو كقناع كريتي . . ويقصد لوركا من مثل
هذا السرد أنهم نخبة ممتازة من الذواقة ، تدرك حقيقة ما هو الغناء وما هو
الفن . . فكلهم يعيشون حياتهم كاملة متمردين . . شاعرين بتميزهم
وتفوقهم على الآخرين بحسهم المرفه . . وليس بينهم تاجر بورجوازي
يكمل زينة حياته بالفن في إطاره ومعناه السطحي الزائف .

باستورا بافون أنهت الأغنية وسط صمت وتجاهل . . ألا ليثب راقص من

هؤلاء المختلين فجأة ، من خلف زجاجات البراندى الأبيض . . قائلاً
بسخرية وبصوت خفيض جداً « تحيا باريس . . » والمعنى المقصود هنا
« يحيا براندى باريس » وكأنه يقول : هنا لا نهتم بقدرة التكتيك أو الأستاذية
. . إننا نهتم بشيء آخر . . فنحن قوم نحترق . نشرب حتى الثمالة أقوى
أنواع الخمر . . لعلها تقلل من وطأة آلامنا .

في هذه اللحظة نهضت ذات الأمشاط ، وكأن قوة أخرى تمتلكها . .
قامت محطمة كئيدة من القرون الوسطى . . وشربت بلا مهل . وفي جرعة
واحدة ، كوباً كبيرة تفيض بالكازالا ، وهو براندى كماء النار . . ثم
جلست لتغنى دون استعراض لصوت ، وبأنفاس متقطعة ، وبلا تمكن أو
سيطرة . . وكان حنجرتها تحترق . . لكنه كان غناء يملك « الدويند » . .
ويقصد لوركا هنا بكلمة الدويند - التى ترجع إلى الكلمة المستعملة لدينا فى
الشعوب العربية « الدندنة » بمعنى « يغنى لروحه » يمسك بآلته الموسيقية
. . يتألف معها . . يضبطها . . ثم ينشئ معها حواراً أليفاً . . إذن يقصد
لوركا أن ذات الأمشاط غنت بصوت يملك حياة خاصة به وله حضور
يفرضه على المستمعين ، وصداه الخاص به .

نجحت إذن ذات الأمشاط فى أن تتخلص ، وتلقى بعيداً بتلك
« السنادات » المعهودة من افتعال الصنعة الذى يعطى الأغنية الحكمة
المعهودة . . نجحت فى أن تشق طريقاً لغنائية « الدويند » النارية النائرة
وكانها إعصار مثقل بالرمال . . هنا فقط أجبر أولئك الذين كانوا ينصتون
على الوصول إلى حالة من اللاوعى والانصهار مع النغم وتمزيق تلك
الغلالات التى تكبلهم ، وكانهم زنوج جزر الكاريبى مشدوهين يتجمعون

لذلك كان لزاماً على الفتاة ذات الأمشاط أن تمزق كل ما يكبل انطلاق صوتها ، فهي تدرك أنها محاطة بصفوة من القوم الحساسين الذين لا يطلبون كمالاً شكلياً بالمفهوم المصطلح عليه بقدر حاجتهم إلى الرحيق . . إلى النخاع ، فهم يتطلعون إلى انصهارهم هم ذاتهم . . ينتظرون من الموسيقى أن تندفق في عصارة نقية هي خلاصة الخلاصة . كان يجب عليها إذن أن تجرد غناءها . . تعريه . . وأن تنقيه من كل مهارة وامكانيات للصنعة . . وأن تلقى جانباً بكل مساعدة قد تأتيها من خارج حسها . . تمزق كل غلالاتها لتقف مجردة ، وحيدة مع نفسها حتى يمكن (للدويند) أن الدندنة أن تنساب ، وبهذا تدخل الفنانة التي تكمن في أعماقها في صراع مرير قاس حتى الممات مع المغنية المحترفة دون مساعدة أو سلاح . . كيف غنت حينذاك ؟ . . غنت وكأنها تلهث بشغف وبلهفة . . لكن غناءها كان مثقلاً بالغيظ والألم والصدق والإخلاص . . وهكذا فرضت نفسها . . سيطرت وقالت كلمتها التي لا يملك الناس لها إلا إصغاء وتحجباً .

١٣

فجأة مع اللحظات الأخيرة من الليل قد يشعر الإنسان بالحزن يدور حوله كشيء غامض ثم يحيط به كغلالة رقيقة . ذلك شيء منحتنا لنا طبيعة أرضنا . . أن تشعر بمثل هذا الحزن والفجر في تناول يدك ، والضباب يكاد يخنقك . . والقمر في كبد السماء ، والشمس تهم بطرفها ، وبقايا أضواء الليل تتبعثر هنا وهناك ، كفضلات مائدة بعد سهرة مساء . . وتشعر مع

مثل هذا الحزن بإحساس مرهف لإدراك الجمال فيما يبدو حولك . . وإذا أردت أن تعرف كنه هذا الحزن فإنك تستبعد بطريقة مطلقة أى صلة له بهذا الحزن الذى يبعث فى النفس اليأس والكآبة ، على العكس إنه يمنحك الراحة .

ومثل هذا الشعور يلم بك وأنت تضطرب فى لجة الحياة ، حين تقف أمام الأعمال الفنية الكبيرة فى تراثنا وتراث منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط أى أرض الإنسان القديم . إنها قوة غامضة تلك التى يحسها الإنسان فى مثل هذه الأعمال الفنية ، ولا يستطيع أى مفكر مهما بلغت قوته ، وذكاؤه أن يشرحها ، أو حتى يلتمس لها حدوداً تفصلها عن باقى عناصر العمل الفنى . . إنه شىء يحس وليست ظاهرة أو نتيجة لمنهج أو سلوك فنى . . إنه صراع نلمسه يتخلل مفردات العمل الفنى وليست مدركات عقلية أو حسية بالمنهج المصطلح عليه . . شىء نشعر به بجانب باقى عناصر البناء الفنى . . إنه حياة كاملة . . ويمكن رده لثورة دماثنا ، ولتراثنا ورغباتنا المكبوتة . . ويتكشف مع كل أزمة نمر بها . . كما يرجع إلى طبيعة أرضنا كما قلت . . إنه حس دافق لا يدفع ، عصف بشاعر الصحراء سحيم قبل أن يقتل . . وبأمرىء القيس آخر أيامه قبل أن يعاوده داؤه القديم ، إنها ليست استكانة لظلمة ووثوق من فجر يجيء . . بل هى وقفة حائرة تشبه التمزق بين الشك واليقين . إن من يملك سر أغوار هذه الظلمة — من الفنانين — فى استطاعته أن يذهب بعيداً مع حلكة الأصوات ، ويحوز هذه الشاعرية أو تلك الغنائية التى يصعب إدراك كنهها .

إن هذه الظلمة أو تلك الغنائية الحزينة التى نسترجع ذكراها كلما تحدثنا

عن الفن تبدو لنا بالضبط كما لو كنا نسترجع ملاحم أساطيرنا وتاريخنا ، إنها رجع الصدى لأصوات بعيدة ذات دوى أبدى . . صوت دماء المسيح وهى تسيل على الصليب وثوبه يقتسم ويقترع عليه . . وصوت آخر الصحابة الذين امتد بهم العمر ، وهم يقفون - حول الحسين ، فى آخر لحظات حياته - يستشهدون الواحد تلو الآخر . وهى ترديد لأنين أيوب فى صبره . . وصوت إيزيس تبكى وهى تجمع أشلاء أزوريس . .

تلك هى الأساطير أو الحقائق المطلقة التى أخذناها كما هى واستقرت فى وجداننا لا يأتيتها الشك من أى سبيل ، إن رجع هذه الأصوات التى بلغت قمة المعاناة واستعذبت الآلام التى لا طاقة للبشر عليها قد تركت حولنا غلالة حزن لا تبلى تنعكس فى أساطيرنا ، وتاريخنا ، وعقائدنا وفنوننا ، لكنه الحزن المحبب إلى النفوس ، فيه من الجلال الذى يأسر القلب قدر ما فيه من شجن وألم ، ذلك أن ارتباطه الطويل بصراعنا المديد من أجل كل ما نؤمن به من قيم مطلقة يتعدى حدود الحياة والموت . . إنه حزن تحمله فنوننا ، دوماً له برودة الحجر ومذاق الملح ، رغم سخونته ومذاقه الحلو ، وهكذا يختلط إيقاع ترتيلنا الدينى الحزين فى كل وقت ، بإيقاع أغانى أفراحنا .

ولكى نصل إلى أغوار ذلك الشجن الجميل أو بالأحرى ذلك الفرح . . نشرحه ونحدده ، وليس لدينا خرائط أو بارومترات لقياسه ، نقول ببساطة ، إنه شىء يحرق دماءنا وهى لا تزال تسيل فى عروقنا ، يدعنا نلهث وصدورنا تعلو وتهبط بإيقاعها المعهود . إنه شىء نحسه غير محدد ، وغير منتظم ، لكنه يربط مخيلتنا بكل كمال القوانين الرياضية والهندسية التى ندركها والتى لم ندركها بعد . إنه شىء يزعزع فى عقولنا الثقة - نوعاً ما - فى إيماننا بقدرة

الصناعة والمهارة على أن تقود بمفردها الكمال للعمل الفنى . . شىء يجعلنا نترك جانباً كل العناصر التى تشكل التكوين أو البناء رغم أهميتها . . ليزغ أمام بصرنا سر أولئك الأساتذة الكبار من شعراء العرب الذين يقفون جنباً إلى جنب مع فنانى حوض البحر الأبيض المتوسط ، وصاغوا فنهم وقبضة أيديهم مضمومة فى وجه الحياة وصوروا بأصابعهم ودمائهم وعرقهم ومناكبهم فنهم . . وجعلوا العذاب نفسه أداة للتعبير عن هذا الفن وسيان كانوا أساتذة للدرجات الرمادية ، أو تركوا صورهم مزرقة باللون الأحمر . . حسبيهم أنهم استطاعوا أن يمزقوا غلالاتهم ليقفوا أمام برودة الموت ويحملوا قيمهم العارية دفء الحياة . إنهم فى تاريخنا كالصبار المبعثر فى صحرائنا المحرقة التى لا يدرك البصر لها نهاية .

١٤

مع عدم تحقيق الرغبة وإتاحة الفرصة للفعل ، تعبيراً عما يضطرم فى أعماق الفنان ، لا مفر له من الاستسلام لحلقة مظلمة لم يبرق فيها بعد بصيص من ضوء . . حينئذ تتسرب فى أعماق الفنان أصوات لها دفء رماذ محترق . وقد يقف الفنان محصوراً حين يرى أن لا قدرة له على إخماد هذه الأصوات ، ولنا أن نتساءل هل بوسع الفنان أن يقاوم مثل هذه الأصوات ، وكيف ؟ . . هو لا يدرك من أين تصدر ، لكنه يسمع صدها بوعى كامل ويدرك أهميتها . . إنها أصوات تزغرد دائماً فى قلبه . . كتلك الزهور التى تعلو حقول البرسيم . . أصوات تتسرب معها الأشكال كتسرب المياه من الصخور . . هذه الأصوات قد ترشد الفنان إلى « الفورم » الفنى الصحيح المتناسك . . أو تغرقه . . وتبتلعه . . ليقع فى شباكها ، ولا يستطيع منها فكاً .

حدث هذا مع بعض الشعراء السرياليين كأبولونير ، وبريتون ، فقد كانت هذه الأصوات تلح عليهم . . تدغدغ حواسهم . . تمزقهم . . تفتتهم في صور سريالية لا آخر لها ولا قرار . . وهى صور لا حيلة للرجل البسيط معها كى يفهمها ، ويتذوقها ، وقد يجد فيها الإنسان المثقف ما لم يقصده الفنان ، فيستكين إلى تلك الصور في راحة ، أو تضعه على حدود القلق والتوتر .

وكثيراً ما تكون الخذلقة الثقافية من ألد أعداء شاعرية الفن : تجمد الفنان ، حين تلقى به إلى الاقتعال ، وترفعه إلى عرش الصنعة المرمى البارد . . تدفعه إلى قتل البراءة . . وإلى تحطيم كل أسلحة صراعه ضد المجهول . وقد يتمرد الفنان على ذلك الجمود فتولد الرغبة ثانية ليمزق الأغلال التى تغله ، ويسعى وراء شاعرية الحياة وشاعرية العمل الفنى فى سراديب مظلمة من العجز . والفنان فى هذا ، غير مسلح إلا بإنفعاله وحبه الصوفى للحياة الذى يقوده أحياناً إلى صور ورموز سريالية ، مما يقذف بها العقل الباطن إلى سطح الوعى .

وبوجه عام ، حينما يبدأ الإنسان تمرداً باحثاً عن الكمال كقيمة مطلقة ، فليس أمامه بد من التقدم مقاتلاً خلف نصله المشهور ، أو يجشو ساكناً فى رحاب التصوف . ولكن الفنان بوجه خاص - منقباً فى أعماقه ومتخبطاً فى ظلمة إحساسه بالعجز - قد يجد ضالته المنشودة عن طريق تلك الأصداء ، أى أصداء تلك الأصوات التى تتسرب من أعماقه إلى أعماله الفنية والتى تضطرم . . وهيهات له أن يخمّد أصواتها .

لكن أن حدث التناقض بين الصورة المطروحة أصلاً فى مخيلته وبين

قصور التطبيق بإمكاناته الفنية المحدودة ، فهو قطعاً لن يستسلم ، أو يصمت أو يقتنع ، فقد انتقل حبه هنا إلى أرض حقيقية للتجربة ، انتقل من إدراك نظري لوجود كمال مطلق ، إلى سعى دؤوب وراء الكمال ، ووراء الشاعرية الخفية للحياة .

نتقل بعد ذلك إلى البحث الحقيقي عن الكمال ، والحب مع غياب علاقة ملموسة تربط العابد والمعبود ، كما في حالة المتصوفين ، والتي تدعهم في شوق دائم إلى المحبوب ، شوق يزداد ولا يفتر أو ينقص . . هنا يطالعنا عند الفنان إصرار دائم على وضع حد لتلك الظلمة . وليس أمام الفنان بد حيثئذ من تمزيق كل غلالاته ، غلالة بعد غلالة ، كي يقف مجرداً لأن هذا الموقف أفضل وأشرف بالنسبة له ، ولا يهم حيثئذ إن كانت صورة غامضة أو رؤيته ضبابية ، فيكفى أنها صادقة .

١٥

تأكيداً لما تقدم : فقد يعجز فنان مشهور عن تحريك مشاعرنا ، إن اعتمد اعتماداً كلياً على تمكنه من مفردات صناعته ومهارته في الأداء . وغالباً ما ينقلنا فنان هار أو صغير إلى حالة أشبه بالنشوة الصوفية ، ذلك إن كان يحده الصدق والإخلاص ، والرغبة في أن نشاركه حالة نفسية معينة تسيطر عليه ولا يستطيع منها فكاً . وينجح هذا الفنان أكثر إن كان ما يعبر عنه صدى لما يعتلج في نفوسنا ، فحيثئذ تتمزق كل غلالة تفصلنا عنه ، الواحدة بعد الأخرى ، لينقلنا معه إلى حالة من النشوة تتعدى الزمان والمكان . .

وفي لهجتنا العامية يوجد تعبير دارج « عنده روح » أو « روحه حلوة » وذلك إطرءاً لحوية شخص وصدق إنفعاله . كما أننا إزاء إطرء امرأة نحيد الطهى نقول « نفسها حلوة » ، ومعنى هذا أن المسألة تتعدى إمكانية الطهو والحامات إلى شئ أبعد . وهكذا انتقلت هذه العبارة إلى مناقشاتنا للأعمال الفنية ، فنقول مثلاً أن هذا الفنان عنده روح ، أى أن عمله الفنى يملك حياة خاصة به ، ويفرض وجوده علينا وله حضور .

كذلك لمحننا من قبل ، عن ذلك النوع من الغنائية التى نلمسها فى العمل ، والتى ترفرف حتى تبلغك عالماً من النشوة . . نتأرجح معها أو نتريث أو نندفع لنصل إلى النهاية وما هى بنهاية . . فهى تصل بنا إلى حدود السعادة . . وإلى حدود الحزن . . وإلى حدود الراحة التى تتابع دائماً بعد حس باختناق . . إنه شعور نستكين إليه رغم أنه مشحون ومكتوم . . نشعر معه فى آن واحد بحدة السكين فى الجرح ، وراحة الشفاة مع القبلة . . حس يذهب بنا إلى شوق لا ندرك كنهه . . يسعى إلينا كما تلمس أطراف أنامل فتاة أصابع من تحبه على منضدة فى مقهى ، أو كاستجابتنا لحركات وإيماءات الراقصة الشرقية ، إن نسييت وانفعلت بذاتها وهى ترقص . ولا يعيب المرء أن يعترف أنه يضيع نشواناً مع الراقصة وهى تتثنى . وربما كانت أول امرأة فى العالم رقصت فى مصر ، وكان ذلك لأغراض تتصل بالروح والعبادة ، ولكن الآن لم يعد الرقص دينياً ، أو معبدياً أو جنائزياً . . ولم يعد مقيداً فى حركاته وإيماءاته فى نطاق قوانين كلاسيكية صارمة ، إنها الحرية هى التى قد تفقد الراقصة إلى تلك الشاعرية الجياشة ، وترتفع بها عن صنعة الإثارة واستمالة الغرائز والإسقاطات الجنسية . . فتتفوق على نفسها وتتجاوز ذلك الغرض الذى من أجله رقصت .

وحينما تتريث الراقصة . . تتريث نحن كذلك لنلتقط بعضاً من أنفاسنا
اللاهثة خلفها . تمد يدها لتلتقط من أحد العازفين خلفها الصاجات لتثبتها
في أصابعها . . ثم تثبت قدميها في الأرض ، لتستند بجسدها المتعب على
ساقها . . وقد تركت حبات العرق تتساقط كيفما شاءت . . حينئذ تبدأ
الموسيقى ، وتبدأ الأصواء . . ويبدأ النظارة . . وتجمد أصابع الطبال على
سطح الطبلبة المشدود ، وتجمد عيناه في انتباه شديد ، في انتظار حركة
منها ، إذن فقد اختارت هي اللحظة التي ستقول فيها كلمتها ، وعلى
الموسيقين أن يتبعوها . . مترئين متمهلين . . وكأنها يمتلكها الإحساس
بمجهول ترقبه . . تخشاه رغم أنها تصبو إليه .

ويتساءل المرء أى دماء تطالب بها الآلهة حتى يتأتى لهذا الجسد أن يتثنى
ويرتجف في تعبد وثني ؟ . . محملاً بكل حساسية البشر للحياة والموت . .
للغضب والفرح والحزن ؟ . . والرقص في هذه الحالة لن يحمل إليك شعوراً
بالبهجة أو المتعة أو الجنس ، أو الحبور ، فالراقصة قد بدأت تجمد لنفسها
خلاصاً بإنفعالها في الأداء . . وانصهارها مع ذاتها ، وحينئذ يرمز تننى
الجسد لقيمة مطلقة ، يرمز إلى تعبير عن محاولة الهروب من واقع مفروض ،
والانطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة . . وإذ بهذا الجسد رويداً
رويداً يتجرد ويتحول إلى شيء مطلق لى . . ونحس أنه يحتاجنا معه كثيراً
جارف رغم بطء حركة الراقصة وثقلها .

لكن من الأصوب أن نحدد هنا ، أن مثل هذا الحس الشاعرى الذى
يحط على الراقصة فيحركها وكأنها في نشوة - والذى سبق أن أشرنا إليه من
قبل - لا يمكن تكراره أبداً بحذافيه وبصورة ثابتة مع كل مرة . . وهو أشبه

«الكادينزا» التى فى الحركة الثالثة ، من « الكونشرتو » . . إذ نترك للعازف حرية صياغتها وبنائها كيفما شاء ، ووفق حالته النفسية . . وهى بالضبط التقاسيم التى يترك للعازف الانفرادى أداءها وفق هواه . . وكأنها تعبير عن فرح أو تحرر ضد النظام الهندسى القاسى الذى يفرضه قانون العمل الفنى ، ويضيق الفنان بخضوعه له . . إن هذا الحس هو تعبير مطلق عن الحرية التى يصبو إليها الفنان . . إنه دائماً بمثابة المسامير القوية فى نعش زيف الصنعة وجودها . .

والراقصة أو الفنان الذى يستدر أحاسيس النظارة بافتعاله وحذلقلته فى الصنعة ليس بفنان . . إن راقصة كزينات علوى مثلاً بانضباطها الشديد ، متربشة ومتمهلة فى اشتقاقات وتقاسيم لا حصر لها . . وتحية كاريوخا بانفعالها وتأججها . . وهدى شمس الدين بكل ما تحمله من غنائية بكائيات الجنس السامى ، كلهن كن يملكن نفس الشاعرية التى منحتها هذه الأرض لباقي فنانها الكبار من شعراء وكتاب وفنانين .

فمصر عبر التاريخ كانت البيئة الوحيدة التى نرى فيها الحس بالموت شيئاً طبيعياً . . ويتأرجح فيها المرء دوماً ما بين رغبة فى دنياه وحنين إلى آخرته . . حتى أعاصيرنا وزوابعنا ، تحمل هذا الحس بانقشاعها بعد فترة وجيزة . . فحينما تمطر السماء جياشة بعد إعصار ، يأتى صوت سيد درويش الأجنس ، وكأنه امتزاج ضحكة سائق عربية كارو بترنيمه حزينة لقس قبطى . ومع غروب فى الشتاء يأتى محمود سعيد ليثبت أن برودة ليلنا لا تصطك فيها الأسنان ولا يموت فيها المرء ، بل إنه صراع الظل والنور فى أضوائه النحاسية كتلملح بنت البلد الطفلة بين ذراعيك ما بين رغبة

وإحجام . وحينما تحترق شاعريتنا كلية في وهج كحريق يأتي نجيب محفوظ بصحبة يحيى حقى ، يلهثان في أزقة سيدنا الحسين تحت شمس الظهيرة ، إنه ذلك القيث في صيفنا هو الذى جعلها يكتشفان أن إحساسنا بالموت ما هو سوى إحساس دافئ اعتدنا عليه ولم يعد يفزعنا لأننا نتنظر معه ليل مريح . . .

يوجد دائماً في الحياة ما يصعب علينا ربطه بأحزاننا أو أفراحنا أو حتى نملك القدرة على مناقشته ، لكننا نتشهى حين يكون في مقدورنا وضعه على الورق ، ونتشهى كذلك إن قرأناه وأحسنا به . . على كل ليس هناك داع لتحميل الأمور أكثر مما يجب بافتعال الفهم أو الوعي لكل ما يجيش في نفوسنا ، أو نحققه في الفن .

قالت : « هناك مقهى يؤمه الكتاب والفنانون والشعراء . . مقهى يضيح بالحياة ، بالضبط كمونبارتر . . إنه قلب مصر النابض . . دلنى عليه . . وقدنى إليه . . » .

قلت لها : « سيخيب ظنك . . » ، إلا أنه أمام إصرار المرأة فلا بد من الانصياع . وفي المقهى قال لها شاعر شاب : « الشاعر أو الفنان التشكيلى منبوذ اجتماعياً ومادياً وأديباً وعاطفياً . . » فقاطعته : « ألسنت مشهوراً ؟ » أجاب : « بلى . . لكن أتدرى كم شهراً انصرم عنى وأنا مازلت في كتابة قصيدة ؟ . . وإن أتممتها ، كم أتقاضى ثمناً عن نشرها في جريدة ؟ . . الأفضل ألا أقول الثمن . . وهم دائماً ليسوا على استعداد لنشر القصائد . . ويستطرد : والفتيات ، لا تحدثنى يا سيدتى عنهن ، فالشاعر دائماً بالنسبة لهن رجل ضائع لا عمل له ومهما كان لى من

معجبات، فلا يتجاوز عددهن واحدة على ألف من معجبات أحقر
مغنى.....».

ويمضى الشاعر .. ويقبل وجه متحجر تتقاذفه المناضد بجحود ،
ويهمس هذا الوجه من آن لآخر «كاريكاتور .. صورتك .. بورترية ..»
الرجل صاحب الوجه المتحجر بحقيقته ، وماسح الأحذية بصندوقه يتناوبان
المناضد

شيء ما يتمزق في أعماقي .. فالفنان في المجتمع المعاصر بطريقة أو
بأخرى .. هذا الرجل .. الفنان في المجتمع الحديث يمسح .. يشوه ..
وقد يستحق آخر أيامه ، دون أن يملك لذلك دفعا .. الفنان في مثل هذا
المجتمع يحاكم ويدان وهو لا يدري أى جريمة اقترفها بالضبط ، كبطل
كافكا في المسخ والمحاكمة . وليس وراءه هنا جمهور يسانده ويحدد مستواه
كلاعب الكرة .. بل يترك ذلك لوسائل الإعلام تؤكد اسم من تريد وتضعه
تحت دائرة الضوء .. أو تسحق من تريد .. وما دام الجمهور لا يملك
مقاييس سليمة تحده فهو يؤمن على وسائل الإعلام . وتثار زوابع حول
مشاكل الفنانين .. زوابع كلها في فنجان ، ولا أحد يحس بها .. فيلقى
اللوم جزافاً على هذا ، أو ذاك ، ودائماً ما يكون على لجنة مقتنيات أو ناقد
مسكين

شيء ما يتمزق في أعماقي

الجلجلة في رقبة حمار ، وأصابع صبي تتحرك بعصبية على جرس
دراجته ، والأضواء المتلاحقة تخطف بصرك عن سيارات مسرعة .. سوق

العتبة للخضار واللحم على يسارك ، ومقهى التجارة ، حيث ينتظر العازفون ومتعهدو الحفلات ، ينتظرون المكالمات التليفونية التي تخبرهم بموعد عمل . هذا هو مدخل شارع محمد على ، إنه لم يعد الآن ذلك الشارع الرئيسى الذى يمشى بك إلى القلعة . . لقد ذهب عنه كذلك كل ما كان يميزه عن كثير من طرقات مدينة القاهرة كشارع الفن والفنانين . . وأزقة المتأكلة بأرضيتها الحجرية التى لم تعد مرصوفة أصبحت كقم عجوز . . سن هنا . . وسن هناك . .

ظلمة هاجعة إلا من بصيص ضوء ينبعث مع نهاية درج ، وناصية زقاق . . صانع أدوات موسيقية ينكب ساهراً على عود جديد . . وبائع يغفو على باب حانوته ، لعل وعسى يقبل عازف ليؤجر منه آلة موسيقية . . فجأة تقدح فى سكون هذه الظلمة الناعسة ، ضحكة نسائية طروب . . تجلجل . . نتدحرج عبر الزقاق كدينار ذهب أو خرير مياه على منحدر . . إنه شارع محمد على ، لم يذهب شيء ، لا الصوت ولا الصدى . . ولا الرائحة والشذى . . فبصمات من عاشوا فيه أقوى من أن تزال . . ومن السهل إزالة أية بصمات ، إلا بصمات من عاش بالطول وبالعرض ، وقال كلمته وأجاد ، فهنا - وربها ، فقط فى القاهرة - المكان الذى يتعلم فيه الصبى من والده ، والبنت من أمها ، ويختار التلميذ أستاذه ليتلمذ عليه . وتمتد جذور حبة نابضة لأسماء لا تعلم عنها شيئاً ، لكن ذكرياتها وصددها مازال المكان ينبض بها : . . البنت « حنيفة بنت نجية » ، « وما تمرش بنت لمض » ، « وسيد أبو القمصان » و « سيد دقة » ، « وعلى عيشة » ، « وحوأوأ أبو غزال » ، « ومحمد غمازة » ، كلهم وغيرهم فنانون كانوا أكثر من خريجي

المعاهد والكلليات الفنية . . كانوا أكثر منهم فناً وصناعة وأصاله ، بل وأكثر عمقاً وإنسانية . . نحن دائماً نهتم بأنفسنا أكثر من اللازم ، هذه هي الطامة . . نتعلق بقشور بورجوازية ، ونخجل من ملابس مهلهلة رثة . . نخجل من فم مطبق اصفرت وتآكلت منه الأسنان . . من يدرى . . ماذا في استطاعة هذا الفم أن يهمس به ؟ . . نخجل من أصابع نحيلة نتيجة تعاطى الأفيون ، وأحرقتها السجائر ، من يدرى ماذا في استطاعة هذه الأصابع أن تقول ؟ . .

هذه هي الطامة الكبرى : إن هذا المجتمع مع حكمه علينا بالإعدام ، نصرُّ عليه ، ونتمسك بقيمه الواهية .

وأصاله فننا بشاعريته ، أبحث عنها . . وخلال أقواس البواكى الشاغرة عبر شارع محمد على ، يعصف هواء بارد بكل ما تبقى في رأسى من واقع أكاد أنكره كلية . . يأتى هذا الهواء ليدور بإصرار في دوامات تدوى فوق الرؤوس ، تبحث عن مستقر . . إنه هواء مثقل برائحة رضيع بتمائه في شمس الشتاء ، وطبيخ قاهرى يغلى في ساعة متأخرة من الليل حتى لا يحمض مع شمس اليوم التالى ، ورائحة اللبان في فم صبية تتبختر على درج الزقاق . . إنها رائحة القاهرة . . القاهرة القادرة دائماً على تقديم مواهب جديدة . . والمشكلة ليست مشكلة لجنة مقتنيات ، ولا ناقد لا يجامل . . وأتساءل : ما مدى ارتباطنا الحقيقى بأهلنا ومدينتنا حتى يرتبط بنا أهلنا وترتبط بنا مدينتنا ؟ .

في لحظة ما ، يفاجأ الفنان أو المرء ، بأن كل مقياسه التى اعتنقها ، أو

عاش بها ، ومن أجلها لم تعد تصلح له ، فإدراكه قد تجاوزها . . والخوف من المجهول يجعله يحجم عن التغير ، لكن ما العمل وقد ضاق بكل ما كان يرتاح له ، ويركن إليه ؟ . .

ويلم بنا الحدث وراء الحدث ، ولا نجد له تفسيراً أو مبرراً . . تتساءل . . وأخيراً لا نملك سوى أن نضع أمام ذلك الحدث علامة استفهام . . ويمضى بنا الوقت وتكبر علامات الاستفهام في حياتنا . . تتضاعف . . تتكاثر . . حتى يجد المرء نفسه أمام علامة استفهام كبيرة . . وكبيرة جداً . . ألا وهى وجوده في المجتمع .

والفنان مع مسؤولياته وتساؤلاته ، وكثرة علامات الاستفهام في حياته ، وضيقه بقلقه وصراعه ، يحن دائماً إلى الارتباط البسيط بالحياة ، بكل ما يحمله ذلك الارتباط من عواطف جياشة ، أو استسلام آمن . . وكأنه يخاف على نفسه الضلال إن ابتعد عن هذا الارتباط . . يحن إلى أن يكون إنساناً بسيطاً كباقي البشر . . في رغباته وتصرفاته . . وإلى الجحيم بالوقار الذى يفرضه عليه مجتمع الطبقة المتوسطة .

كان « راسين » يقطن بجوار « ماليرب » ، في بولونيا خارج باريس ، وكثيراً ما كان المارة يكتشفون رأس راسين تطل من نافذة صغيرة ، يزعم على « ماليرب » ، يسأله إن تعثر في الكتابة عن اشتقاقات كلمة أو وزن بيت من الشعر ، ثم يتراشقان بأقذع الشتائم والسباب . « شاتوبريان » كان يصبر على ترك مائدته في المطعم ، ويدخل المطبخ . . يختار قطعة لحم خاصة وينضجها بنفسه وبكيفية معينة . . لذلك سميت قطعة اللحم هذه ، المشوية بتلك الكيفية ، « شاتوبريان » . وكذلك كان « فردى » يطبخه

المفضل « سبيكتى الإفردى » . . لكن هناك رسامون أبعادهم فى الحياة لا تتعدى البدلة القشبية والحذاء « أبو كعب كباية » . . يفتعلون فى كل شىء : من موافقهم الفكرية إلى ردهم فى التليفون . . يتصورون أن لهم أهمية فى الحياة ومجتمعاتهم أصلاً ليست فى حاجة إلى أمثالهم ، فهم كالوعاء المثقوب فوق رف فى المطبخ ، لا يمكن استخدامه ، وتضطر الخادمة إلى تنظيفه . يناضلون ويدافعون عما يطلقون عليه لفظ « الفردية المميزة » ، فيطالبون بحقوق للفنان دون أن يكلفوا خاطرهم - ولو لمرة واحدة - بسؤال أنفسهم عن واجبات الفنان وما الذى فى استطاعته تقديمه للمجتمع . أفكارهم وتصرفاتهم لا تخرج عن مراهقة فكرية متأخرة بالضبط « كالحصبة التى تصيب الشيوخ » . . يفتعلون حتى ابتساماتهم . . ويرسمون كلماتهم بنفس التفاهة التى يرسمون بها صورهم . . وشكلهم وملابسهم . . يلقون اللوم على مجتمعاتهم وعلى الناس ولا يقولون كلمة ثناء واحدة عن زميل ، أو تلميذ ، أو صديق . . يسخطون دائماً على الآخرين ، وعلى المجتمع ، وكأنهم يريدون الحكم على ملايين من البشر بالإعدام لأنهم لا يفهمون الهراء الذى يقدمونه . . يدينون مجتمعهم ، ومجتمعهم أعطاهم كل شىء ، بالضبط كما فعلت الفلاحة الفقيرة حين دفعت آخر مليم معها لطفلها ، لتشتري له من سيدنا الحسين ، الطربوش المنقوش وبدلة الضابط .

وعلى كل حال ، فذلك حديث يطول إذا سرنا فيه ، وما يعنيننا الآن لنؤكد ، هو أن معاناة الفنان الحقيقية تبدأ حين يتمرد على كونه فناناً قد انضبط بمقاييس معينة ، فينطلق إلى الطريق طِفلاً يلهو بالحياة كلها . .

يصبو إلى لحظات يشعر فيها بالحرية يقتنصها من بين التزامه المضنى في عمله .

غالباً ما يحدث مع كثرة التساؤلات في الحياة . . وفشل الفنان في إيجاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع - أن يتخبط عليه يجد تبريراً لكل ما يضايقه أو خلاصاً . وقديماً ، تفاقم توتر الفيلسوف اليوناني أمبيدوكليس ، فبدأ يتصور نفسه عصفوراً ، ثم بعد ذلك شجرة ، ثم سمكة ؛ ثم إلهاً ؛ وأخيراً انتحر بأن ألقي بنفسه في بركان أتنا .

إنه فقط في أحلامنا نكتشف القيمة الحقيقية والفعالية لإمكانية عبارة مثل «حرية الإنسان»

١٧

يخطئ الفنانون إذا نظروا لأنفسهم على أنهم مخلوقات خاصة متميزة . . فكل امرئ ، من الفلاح البسيط إلى الحرفي ، يبدع ، ويخلق بطريقة أو بأخرى ، بل وقد تكون بنفس الخطوات التي يتبعها الفنان . يخترعون . . يتخيلون . . يتمنون . . يحلمون . . يخيفون أنفسهم . . يتذكرون . . يلاحظون ، ومن كل هذا وذاك يكونون أفكارهم ، ومفاهيمهم ، وأحلامهم . التي قد يحققونها أو يعجزون عن تحقيقها في أحيان كثيرة .

وربما يختلف من يعمل في الحقل الفني عن الآخرين ، بأنه يملك القدرة أحياناً على تدمير تلك الصور والأفكار التي يبدعها إن كف عن الإيثار بها ، فيتمرد على الاستسلام لها ، ويصب عليها جام غضبه . . يطعن بها بشتى الوسائل . . ينقض بناءها . . ويبدل قصارى جهده في سحقها . ودائماً ما

ينجح في ذلك فتمزق الصورة التي نسجها ويسقط البناء الذي تخيله أنقاضاً دون أسف . . ويحدث ذلك حين يكشف أن ما بناه ليس سوى كذبة أو «أكلشيه» . . وإن حدث ووجدت فكرة . . أو «مبدأ» يملك الصلابة على تحمل ضرباتنا ، وتمردنا وقلقنا المستمر . فيقاومنا مثبتاً إصراره على الاحتفاظ بنبض حياته في فكرنا ، واستمرار جذوته مشتعلة في وجداننا ، حينئذ قد لا نستطيع التخلي عن ارتباطنا به . . وتظل قدرته على الاستمرار ممثلة في خط بياني يوازي الخط البياني لنمو تفكيرنا في الحياة .

وفي هذه الحالة لا نستطيع التخلص منه ، وقصارى ما نملكه هو تجسيده في أعمالنا الفنية . وقوة الفنان هنا تكمن في استمراره حاملاً النقيضين ، اعتناقه هذه الفكرة ، وفي نفس الوقت مقاومته إيها ، تارة بطرقها بقوة وهي مشتعلة في أعماقه ؛ وأخرى يتركها لتبرد . وكلما اشتدت هذه المقاومة أو هذا الصراع ، كلما تحقق عمل فني أقوى وأبقى .

وفي فترة بدا ستالين في خيال بعض الفنانين في صورة بطل عملاق ثم سرعان ما تغيرت الصورة في مرحلة تالية إلى أن انتهى الأمر بهم إلى إنكاره كلية ، بالرغم من صورته القديمة . وما لا يستحق عليه الصفح هو محاولته القضاء على الفردية التي تبذع أو تملك المقدرة — كما بينا — على الصراع الفكري أو نقض القيم المستهلكة ، والآن في كل مكان من الدنيا حتى في الاتحاد السوفييتي نفسه ، توشك صور وتماثيل ستالين على الاختفاء . ولن نخسر البشرية كثيراً بهذا ، فمعظمها كانت أعمالاً سيئة لا تمت للفن أو لعظمة رجل قاد أمته في أحلك فتراتنا . . ولعل أخطر ما يزعج الفنان حقاً من فترة ستالين ، ليس فقط أن معظم الأعمال التي أبدعت في عصره سيئة ،

بل بسبب خضوع الفنانين لأمر كاد أن يكون قانوناً ، ألا وهو اعتناق فكرة أن الإنسان يجب ألا يهاجم أو يناقش حين يكون عظيماً . . هذه الفكرة سلفاً لا يوافق عليها الفنان ذو الطبيعة المتمردة ، البناء والهدامة في وقت واحد . وحتى إن طوى عقله الواعى ، على إيمان بشخصية عظيمة ، ففكرة هدمها وتمرده عليها تظل متيقظة في عقله الباطن ، تنتظر اللحظة المناسبة التى يبلغ فيه تمرده غايته ، ليعمل فيها بمعاوله .

والتحدى العظيم الذى يبقى دائماً لمواجهة الفنان ، هو تحقيق المساواة في المجتمع بمعناها الحقيقي ، ورغم اقتناعنا ، أنه مع بداية ثورة ، أو تطور اجتماعى ، أو حرب ، قد يكون من الصعب تحقيق هذه المساواة في يوم وليلة ، إلا أن هذا التساؤل ، أو بالأحرى القضية تصبح بالنسبة للفنان ، من الأمور التى لا يمكن إسقاطها أو التغاضى عنها ، لارتباطها المباشر بالمعنى البسيط الصريح للإنسانية الإنسان .

وقد يكون تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية غاية صعبة ، فيظل الفنان متأرجحاً بين إصرار ديلاكروا على ملابسه الغالية المزركشة ، وإصرار لينين على حذائه العمل البسيط . . ويظل التساؤل في مخيلته يتأرجح كالبنديل : أيهما كان يستعرض قوته وفرديته المميزة ؟ هل هو ديلاكروا بملابسه المزركشة الأنيقة . . أم لينين بحذائه الضخم البارز اللامع ؟ . . إن من الصعب الإجابة

١٨

فتحت الباب لأحد الأصدقاء ، فإذا به يشير إلى محدثاً ولده : « هذا هو عمك حسن الذى طالما حدثك عنه ، وهذا هو مرسمه » . . وكأنه يقول

له : « هذه هي جبلاية القروء ، وهذه هي القردة حسنية . . » وأخذ الصبي تارة يتطلع إلى بيلاهة ممزوجة بالخبت ، وأخرى يتطلع إلى باقي الأشياء بالمكان ، فانتابني الضيق . . ويتتابني نفس الضيق أيضاً حين يتصل بي مسؤول ليعلن عن رغبته في اصطحاب ضيوف أجنب إلى مرسى .

وكثيراً ما أعجب لنوعية الأهمية التي يعطيها مجتمع الطبقة الوسطى للرسام وكأن الذي يحدد قيمة الفنان هو نشر الأخبار عنه ، وتحركاته ومغامراته وقضائحه ونزواته .

ومنذ وقت قريب قرأنا عن الأبحاث التي أجريت للتحقيق في أن صورة الموناليزا لليوناردو ليست لسيدة بل لرجل . . يا للسخف . . وأسخف من ذلك ما قرأناه كذلك أنهم في مدريد عقب الحرب العظمى الأخيرة انتهكوا قبر دوقه ألبا . . يقيسون حجمتها ، وعظامها ، ليقررروا للمرة الأخيرة وبصورة نهائية ، إن كانت هي التي رسمها جوياء عارية أم لا ، إن هذه الفئات ذات النظرة السطحية والرخيصة من الطبقة المتوسطة التي تعيش على الثثرة وحب الاستطلاع ونشر الفضائح ، لا تألوا جهداً في الاهتمام بحياة الفنان الخاصة بها فيها من توتر أو غرابة . وهذا هو الذي يدفع المرء إلى تقرير أن المسألة ليست أكثر أو أقل من إسفاف وتهريج . . فالفنان يحترق والآخرون يتسلون ويستمتعون بهذا الاحتراق . . ويبحثون عن الغريب والطريف في تصرفاته ، وشؤون حياته التي تخصه هو فقط .

والفضول مع مثل هذه الطبقات لا نهاية له ولا آخر ، وأكبر دليل على ذلك ما كسبه الناشرون من الكتب التي كتبتها زوجات بيكاسو ، وتولستوى . . وديستوفسكى ، ونيجنسكى وغيرهم . . هل مثل هذا الهراء هو

الذى يحدد نوعية الصلة التى تربط الفنانين بمجتمعاتهم وبعشيرتهم ؟ . .
لا أبداً . . ، لكن مثل هذه الثروة قد ترضى تطفل وفضول هذه الطبقة من
الناس التى تحب دائماً أن تلوّك هذا السخف وغيره من الفضائح وقت فراغها
كنوع من التسلية .

ومثل هذا الاهتمام بالمشهورين من الفنانين أسبابه كثيرة ، لكن ربما كان
أهمها أن نمو الطبقة المتوسطة ، وسيطرتها على المجاميع العاملة قضى على
ملكية الإبداع التى كان يمتاز بها الفرد العادى فى المجتمعات البدائية .
وبالتبعية قضى على قدرة الفرد العادى على تمييز وتقدير الكفاءة الفردية
واحترامها ، تلك الميزة كان يمتاز بها الرجل البدائى بصورة عامة ، ألا وهى
الإبداع الفنى ؛ كإحدى مقومات بنائه الحسى ، سيان كان رئيساً أو مرؤوساً ،
والتى مازال رجل القبائل البدائى ، حتى فى القرن العشرين يمتاز بها . .
لكن فى المجتمعات المتمدينة أصبحت هذه الملكية من الندرة لدرجة أن
أصبح سواد الناس يعتقدون بوجود الشذوذ والأسرار التى تساعد الإنسان
الموهوب على الخلق والإبداع ، فلا أحد يريد الاعتراف بتفوق الآخر عليه
حسباً أو فكراً . . وهكذا يبدأ البحث عن هذه الأسرار ، فى حياة الفنانين
الخاصة ، الأمر الذى يقود حتماً إلى السخف والمهاترة ونشر الفضائح .

إن الفنان بإبداعه ، يسطر على الورق إيمانه بعقيدة ما لا أكثر ولا أقل . .
وليست وظيفة الفنان على الإطلاق أن يسلى أولئك الذين لا يملكون عقيدة
ما أو إيماناً بشئ ما . . يسليهم من ضيقهم وتبرمهم الذى يرجع إلى خواء
فكرهم ، وتسكعهم الذهنى المستمر . . الفنان فى أعماله يعلن موقفه
بالنسبة للحياة والمجتمع والآخرين . . هذا الموقف يتفق عليه سلفاً على

الأقل مع نفسه - وإصراره عليه هو الذى يهمنى أصلاً . والويل له إن أعلن موقفه متخاذلاً ، فهو إن استطاع خداع الآخرين لفترة ، لا يستطيع خداع نفسه ، وإن استطاع ذلك . . فسيقضى عليه وعلى فنه صراع داخلى يمزقه .

إن الفنان يدع كى يتقدم العالم ، ولأن الفنان - ربما أكثر من الغير - يشعر بأهمية ضغطة بسيطة على يد إنسان آخر . . فإن مثل هذا الأمر لا يمكن حدوثه إلا إذا صور الحقيقة مرة كما هى . . عارية كما هى . . بكل التناقضات التى تضطرب فى نفسه . . وليست فى حياته أسرار أو طلاسم حتى يجرى وراءها الناس .

ولا يهم الفنان أبداً إن كانت تلك المرأة العارية التى رسمها جوييا هى دوقة ألبا ، أو غيرها ، بقدر ما يهتم بالدماء التى كانت تحترق فى عروق زميل له وهو يرسم تلك الصورة .

١٩

أفئق قليلاً ، من المغص الكلوى ، فأذهب إلى الحلاق وأنصت له ، رغباً عنى يحدثنى عن المرض ؛ وعن السياسة ، وعن المخلوق العجيب الذى اصطاده الصياد ، نصفه امرأة ونصفه سمكة . وبما أنه يعلم بكونى رساماً ، فهو يعمل فى رأسى بحذر شديد . . ظللت ألاحظه - فى المرأة - وهو يعمل : معظم وقته يتراجع . . يتطلع إلى رأسى . . ثم يتقدم ليمسها بأصابعه . . ويتراجع ثانية ، وقد مالت رأسه ناحية ما ، وذلك حتى يتمكن من رؤية شعري من زاوية معينة ، وفى ضوء معين . . يسبل جفنيه حتى يتمكن من تحديد كتلة الشعر فى أقل ضوء . يقوم بنفس الحركات التى يأتىها الفنان ، وهو يتراجع أمام صورته ليختبر ما أتته يده وذهنه ، ويجمع شتات ما يعمل

في أحسن ضوء ممكن ، إلا أن الفنان ، بالإضافة لكل ذلك ، يصبو ببعده عن عمله الفني إلى محاولته تحديد ما أنجزت يده في المقياس المناسب . . وأنه لنفس الغرض الذي يدفعنا للتوقف من آن لآخر . . إنه توقف تأمل ، لا يختص به فقط الفنانون والحلاقون . . بل يحتاج إليه كذلك كل الرجال الحلاقون الذين يقيسون أعمالهم وحياتهم بمقياس دقيق وسليم ، فيتوقفوا من حين لآخر ليقدموا كشف حساب لأنفسهم عن تصرفاتهم .

وفي الرسم تدور عين الفنان هنا وهناك ، ثم تقف على صورة ، تبدو فيها الرماديات أكثر غنى وثناء . . كم يبدو المرسم مهجوراً . . رغم أنني لم أتركه سوى يوم أو بعض يوم . . صورة عائدة على الحامل كما هي . . أستند على الباب متطلعاً إليها بنفس حركات الحلاق . . امرأة جميلة وصورة ناجحة . . ربما كانت الرماديات فيها أغنى من بقية صوري . . لكنها تحتاج إلى مزيد من الأزرق في أجزاء من الصورة ، ومزيد من البنفسجي في أجزاء أخرى . . ومع الممارسة يكتشف الفنان أن الذي يحدد الدفء والحرارة في الصورة ليست حدة الألوان الساخنة وصراخ اللون الأحمر . . بل يتحدد الدفء بعلاقات الألوان . . ووضع الدرجات بالنسبة لبعضها البعض . . أما طريق اللون وزعيقه فلا يحدد شيئاً . وفي بداية القرن السابع عشر ، استعمل الفنانون اللون الأزرق بكثرة حتى يعطى فرصة للون الجسد البشري أن يظهر بكامل نضارته وحيويته . . فقيمة كل لون مرهونة ومشروطة بعلاقتها بما يجاورها من ألوان .

ذلك حديث طويل ، المهم أن المرء يكتشف نفس الشيء بالنسبة للحياة ، فالذي يحدد دفء الحياة ، ليس صراخ العواطف واضطرامها ،

بقدر ما تحدده العلاقات الإنسانية البسيطة السليمة ، علاقات تخضع لقانون يحددها ، كذلك القانون الذى تخضع له الألوان والدرجات فى عمل فنى . . إننى أتذكرها حين جاءت لتكون موضوعاً لصورة ، أتذكرها وهى تنسل إلى مرسى أول مرة . . وشمس الصباح تغرقه . . شىء جميل يحترم . . شىء لا يرتبط بسن ما ، أو شكل . . تتكوى على المقعد فى رشاقة القط واستسلامه لدفع الضوء . . وبلونة كبيرة تحرك جسدها الدقيق حتى تسكن إلى الحركة المرسومة دون معاناة ، مستسلمة لضوء الشمس المتسلل من النافذة ، وهو يغرق شعرها فى ذهب وفضة . . بينما يختفى وجهها مع الظل فى حياء . .

وحيث يقوم الحوار ، ونادراً ما كنت أتناقش معها . . تظل التساؤلات العديدة تتذبذب مع نظرتها الحائرة . . لماذا يقيم الفنان حواراً مع امرأة جميلة؟ . . أليس الأفضل أن يتأملها عن بعد ، حتى وهى بجانبه بالضبط كما يتأمل الخلاق رأسى . . كنت أتأملها فى منزلها مع الغروب ، ودائماً أجد فى نظرتها التقبل لتأملى الذى لا يملك الفضول . . إنها تملك رحيق المرأة الجميلة التى لا سن لها ، والتى لا تشيخ ، والقادرة دائماً على المنح . . أتأملها بالضبط كذلك الغصن الرشيق ، المثقل بالزهور البيضاء بهتز خارج نافذتها المطلّة على النيل ، دون التساؤل لماذا هو جميل . . ولماذا أتطلع أنا إليه؟ . .

وفى المساء ، كنت متعباً ، وأتى صديق . . تحدثنا وتذكرنا أموراً وأشياء كثيرة ، منها فيلم رائع تحدث عنه العالم منذ فترة . . فقال لى أنه دخل ذات مساء على مجموعة من المثقفين ، فوجدهم غمورين يدخنون الحشيش

والأفيون ، تناقشوا عن الفيلم ، وأجمعوا ، وهم « مسطولون » أن الفيلم تخريبي ، يقوم بدور المخدر بالنسبة للإنسان ، وأن أمريكا تصنع مثل هذه الأفلام كنوع من الأفيون للشعوب . . يا للروعة . . مجموعة لا تفيق من المخدر تحكم على فيلم بأنه مخدر . . والفيلم أجمع العالم كله على أهميته .

ألم أقل إننا في حاجة دائماً كي نتوقف ونترث ، نتراجع كي نحكم على ما حولنا ، ونحكم على مواقفنا وتصرفاتنا . . نترث ونتقبل الحياة تناسب كما يهتز الغصن خارج نافذة « عايذة » مستقبلاً الضوء في دعة . ومتأخراً جداً يكشف الفنان أن تأمل امرأة مثل « عايذة » ورسمها أهم للإنسانية - بكثير - من المناقشة مع مخمورين « مساطيل » ، لا يرون أبعد من أصابعهم المخدرة ، ولا يملكون القدرة على التطلع للأمور كما يتطلع الخلاق إلى رأس الإنسان .

٢٠

تنغصني فكرة أني لا أضحي بالدرجة الكافية في مثل هذه الظروف التي تمر بها بلدي . . الفرد منا متعب ويزيد من تعب أشياء غريبة تافهة كمقالة جديدة لكاتب « متروحن » خبير في الأشباح . . ماذا أقول ؟ . . أقول : « طوبى للفنان أو الكاتب الذي يتصور أن ضميره أوسع من رحمة الرحمن تسع كل شيء ، ضميره كالبالوعة الجيدة الصنع » . .

ويتساءل المرء ، ما هو المقياس الذي يحدد الفنان كإنسان أولاً قبل أن يكون فناناً ؟ . . ولا أتوانى عن إبداء احترامي لليونانيين القدامى . . فهناك قضايا وأمور وضعوا أيديهم عليها في بساطة وتلقائية . . فحينما مات أخيلوس ، كتبوا على قبره « هنا يرقد أخيلوس تشهد له سالييميس » دون أية

إشارة إلى أجماده المسرحية . وهم بذكرهم استبساله في معركة سالياميس وضعوا أيديهم على قضية غاية في الأهمية ، ألا وهي : أن بطولة الفنان ورجولته هي التي تحدد معالم فنه . إذن فالموقف النضالي له كمواطن هو المطلوب أولاً . . . وقال بركليس : « نحن نعشق الجمال دون مغالاة . . والحكمة دون أن نفقدنا رجولتنا » ، كلمة جيدة قوله « الحكمة دون أن نفقدنا رجولتنا » فنصبح كمعجل تربية اللحوم الخصى ، يكتنر لحماً وشحماً ، أو نقوداً وشهرة ، أو بالأحرى كذباً وخداعاً وزيفاً . . إذن فقد وضع بركليس الرجل قبل الحكمة . . والآن فلنبحر عن أحجار اليونان المتآكلة ، لنطرح القضية ببساطة . .

هل يمكن لنا أن نضحى التضحية الكاملة ونظل فنانين ؟ . . لكن ، أولاً ، نضحى بأى شيء ، وإزاء أى شيء ، أنضحى بالقيم الفنية ؟ أو بموقفنا إزاء القضايا الاجتماعية ؟ . . وهل كان يعنى سيزان حقيقة معنى جملته المشهورة « الدولة نحن ، والتصوير أنا » ؟ . .

وحينما يمسك المرء بالفرشاة ليضع لوناً أو مساحة اقتنع بها ، يشعر بمثل هذا الشعور « التصوير أنا » لكن الحقيقة ليست كذلك . . « فأنا » هذه في القرن العشرين قد مزقت إلى أكثر من جزء ، وكل جزء يختلف عن الآخر كلية . . ولناخذ مثلاً لذلك : إن طرقت الباب على مجموعة من الرفاق ، حذراً ومتوجساً أفتح لهم ، وحينئذ فأنا شخص غير الذى كان يرسم منذ ساعات . . وإن تناقشت مع رئيسى فى العمل فأنا شخص يختلف كلية . . وإن استدعيت للوقوف أمام مسؤولين فى البوليس فلا يهم كل هذا بقدر ما يهم سجل آخر لحياتى ، وإن توقفت مع صديقة بضع لحظات قبل توديعها

في ساعة متأخرة من الليل ، وكأنني أخشى أن أفقد نفسي إن افتقدتها ،
فهنا أنا الشخص الضعيف الذي يختلف كليةً عن كل الأسطح الأخرى من
شخصيتي ومن حياتي . . كم نخدع أنفسنا نحن الفنانين بظننا أننا أقوياء ،
وإننا شخصية واحدة . .

باسم نضال البشرية المستمر من أجل تحقيق غد لم يأت بعد . . هل
يمكن أن يتم وفاق بين الصراعات المتنازعة في أعماقنا ؟ وفاق بين صراعي
من أجل مفردات اللغة تشكيلية أحقق بها ما أريد صياغته . . وفاق بين هذا
الصراع وصراع آخر من أجل كل القيم الشريفة في الحياة . . ويشعر الفنان
أنه من الحتمي أن يتم كل هذا . فتحقيق أشكال وأسطح تملك نقاء وصفاء
الحب لن يتأتى إلا بموقف صلب إزاء القضايا الاجتماعية التي لا يمكن
الهروب منها . ومثل هذا الموقف يحدد طريق الفنان وبحته واتجاهه . .
وبدونه تصبح أعماله مجرد ألوان ومساحات زخرفية لا معنى لها .

كذلك لا يكفي استغراق الفنان فقط في تشكيل أسطحه وحجومه التي
أنت نتيجة لموقفه الذي ارتضاه لنفسه أصلاً ، كإنسان وكرجل ، قبل أن
يكون فناناً ، فلا بد له كذلك أن يؤمن بأن من سيتلقفها من أفراد لا يقلون
عنه إنسانية . . ومثل هذا الإيمان في حد ذاته كفيلاً بأن يدفعه للتعبير بطريقة
تلقائية عن معان كالحرية والكرامة والقوة والسعادة . . إنه موقف يتضمن
كذلك أن يعمل الفنان من أجل حلم قد يتحقق بعد موته ، ألا وهو مجتمع
إنساني بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني الكرامة . . مجتمع تسود فيه
أرستقراطية الفكر والتصوف الإنساني الناضج . حينئذ يتساوى إن هو صور
رأساً نبيلاً ، أو ثماراً ناضجة ، أو سماء فوق منازل تحنو على نفسها ، حتى إن

رسم مربعاً فارغاً ، لأنه تحدوه فكرة أنه يرسم لكل الناس دون تفرقة ودون أن يفتعل ، وستلقى الإنسانية بدورها كذلك ما يعمل ، بكل حب وإيمان دون أن تدري . . لكن أن يعمل الفنان وكل هذا الضغط فوق رأسه . . فاقداً الثقة بكل من حوله ، وما حوله . . وتفرض عليه مواقف هشة أو لزجة أو مضحكة ، كموقف الكاتب « المتروحن » ؟ . . إذن ففى هذه الحالة ما هو موقفه ؟ وما نوع التضحية المطلوبة ؟ وما هى عريضة الاتهام ؟ .

وفى ظروف كهذه ، قد يتحول الفنان إلى أداة من أخطر معاول الهدم : فيتحول إلى إرهابى . . أو متخاذل . . أو هدام . . أو محبط . . أو خائن

وحينئذ ماذا يتبقى له كإنسان وكفنان ؟ . .

أعترف أنه يجب ألا أبذر اليأس أو الخوف أو الاستسلام ، ولكن لا يجب أن ننكر أمثال هذه اللحظات فى حياة الفنان . . وكم هى جميلة . . حينما تستوقف عيناه المرأة التى يجبها ، وكأنه يقول لها : « أنا خائف . . خائف من الفن ومن الحياة ومن المجتمع . . أنا طفل صغير . ضعيف . أريد أن أدفن رأسى بين كفيك وأبكى » .

٢١

تذكرنى بعض الكتابات التى نشرت عن بيكاسو بعد موته ، بحادث مررت به فى طفولتى : . . كان لدينا مأتم . . وكنا نلهو ، لا علاقة لنا بالأحزان ، صبية فى فناء المنزل . . وفجأة أقبلت امرأة عجوز تولول وتصيح . . وما إن قاربت الدار حتى علا عويلها وصراخها ، بلوعة شديدة . . حتى إذا أدركتنا ، صمتت ثم سألت : من هو الميت ؟ . . ومع

مثل تلك الكتابات ، بكل لوعتها وكافة النعوت التي أعطيت للمتوفى ، دون فهم أو إدراك ، يحس المرء بتساؤل يشابه تساؤل العجوز . . « من هو بيكاسو ؟ . . » .

وأمد يدي لأنتزع كتاباً عن بيكاسو ، اتطلع إلى صوره . . إنه ليس إلهاً . . فقط الطلبة الصغار والمتحذلقون ، والمدعون من رسامى الدرجة الثالثة ، يظنون هذا ، وحتى أحقر فنان يجب ألا يشعر بالضالة أمام أعمال بيكاسو ، إن كان مخلصاً وصادقاً في فنه . . نحن يمكننا أن نتعلم من نذلنا أو زميل . . ننحنى لإجلالاً له . . لكن أن نركع أمام آلهة محاولين أن نفلسف كل صوت تخرجه على أنه معجزة ، أو نأخذه على أنه قضية مسلم بها ، فلا . .

إنها دائماً تلك المقارنة اللعينة التي يقيمونها بين الفنانين دون وجود مجال للشبه أو للاختلاف ، ودون وضع اعتبار لظروف بيئية أو اجتماعية يعيشها الفنان ، وكأنهم بهذا يريدون فرض مقياس موحد للفن عامة . تلك المقارنة كفيلة بأن تنمى لدى الناس عدم التقبل للأعمال الفنية ، إلا إذا كان مبدعها مشهوراً . . وهكذا بذل بيكاسو جهده كي يصبح مشهوراً ، وبكوا عليه في جميع أنحاء العالم ، دون إحساس صادق بأعماله أو دراية كافية بقيمتها .

إننى أشعر بفخر إزاء كل عمل جيد لأى فنان ، إلا أننى أمام بيكاسو أشعر بفخر أكثر ، لشعورى معه بحرية الفنان الكاملة في التعبير . . وأشعر بانبهار إزاء حريره في التحرك على سطح اللوحة . فمعه نحس بخصوصية التصوير عامة كقيمة مطلقة ليست قاصرة عليه بل ملكاً لكافة الفنانين . .

ويجب أن يفخروا بها . هذا هو ما نشعر به إزاء عمل ليكاسو . . فقط فنانون أصابعهم في الصنعة ، هم الذين يوافقوننى على أن قيمة بيكاسو الحقيقية تنحصر في هذه النقطة . . لكن أولئك الذين يؤمنون بإمكانية المساواة بين فن بيئة ما ، وفن بيئة أخرى ، وينقل فن ذى ظروف معينة إلى ظروف غيرها ولا يؤمنون كذلك بأن الفن رهين بزمانه ومكانه ، وكأن الفن لا وظيفة له ، ولا قيمة لعوامل خارجية تحدده . . مثل هؤلاء من الصعب أن يقتنعوا بكلامى أو يحسوه .

ودائماً مع ظروف الحياة المتنوعة ، توجد الاختلافات التى تحدد مدى خصوصيتنا كفنانين ، فكل منا يعمل لغاية مختلفة ، وتحت ضغوط غير متشابهة ، قليل منها يرجع للجانب الذاتى والشخصى ، ومعظمها ضغوط اجتماعية وتاريخية . . لكن الشيء الوحيد الذى يربطنا ببعض نحن معشر الفنانين ، هو الصعوبة التى نواجهها جميعاً أمام لوحة بيضاء . . أقصد صعوبة الصنعة .

وكما أنه من الصعب التعميم بالنسبة للقضايا التى ترتبط بالفن والإبداع ، كذلك فمن الصعب التحديد . . ففى نطاق التعميم نجد العديد من الاستثناءات والمتناقضات ، وفى الوقت ذاته نجد أن الجزم بصورة قاطعة ، قد يبعدنا عن الموضوعية . فمن السهل أن نقول : كان بيكاسو تجريدياً ، أو كان تكعيبياً . . خصوصاً وعالم الفن أصبح الآن يحدده علم الازم : «سيرياليزم . . كيوبيزم . . إلخ . . » .

لكن الحقيقة أن بيكاسو بحريته ابتعد عن كل هذا ، وجعل غيره يلهث وراءه بغباء . فأبسط شئ كى يحل الرسام المحدود مشاكله دون قلق هو

تجميد نفسه في نطاق تركيبية يضعها الآخرون له من المقننين ضيق التفكير ، وذلك عن طريق شرحهم لأعمال الأساتذة الكبار . . فلننظر إذن بعين السخرية إلى الهراء الذي كتب عن بيكاسو : عن تجريدته ، وتزعمه للمدارس التي نقضت العالم المرئي . وواقع الأمر أن بيكاسو لم يتحرك إلا من خلال هذا العالم المرئي ، وكأننا نسينا نهائياً وجوهه وأشخاصه وطبيعته الصامتة . . وحتى مراحلها التي انحاز فيها نوعاً ما إلى اللاتشخيص ، لم تكن سوى اشتقاقات من واقعه المرئي ، أو استنباطاً عن سبقوه . . ويؤكد كلامي التنويعات التي اشتقتها من صور فلاسكيز وغيره .

إن أشخاص بيكاسو وأشكاله ، بتشويبه إياهم يحدد لهم معالم خاصة به وبهم ، وكأنه يشكلهم وفق مثاليته ، وانتصاره في هذه الحالة ينحصر في ثورته الانفعالية التي يخضعهم لها ، فتشعر بهم يندفعون لمواجهة خارج نطاق الصورة . . يستفزونك ويطلبون منك موقفاً بطولياً لا طاقة لك به .

وهنا تقبع قيمة عمل كالجورينيكاسو ، في أن بطولة الأشكال فيها لا تنحصر في واقعية متشنجة كالتى رسم بها فنانون الرومانتيكية الثورية أشخاصهم ؛ لكنها في الحقيقة تستند على الكيفية التي حقق بها بيكاسو تلك التركيبية البسيطة والمركبة في آن واحد . . فهي تملك حيوية الشكل والألوان ، وهذا هو الانتصار الحقيقي لبيكاسو وأشكاله . إنه لم يرسم البطولة ، لكنه فرض البطولة بحيوية غير عادية لخطوطه وألوانه التي تحدد أشكاله المشوهة . . . وهو يختلف عن فنان مثل « دافيد » الذي رسم أبطالاً يعاهدون أنفسهم على الاستشهاد فجعلهم يقفون بسكون وفتور وقد رسمهم بأسلوب ساكن فاتر كذلك ، وكأنهم تماثيل شمعية في « فاترينة » .

إننا كفنانين يتحتم علينا أن ننقى الحدث الذى نعيشه ونصل به إلى ذروة الصفاء . . وذروة الاحتراق . . ففى الحقيقة نحن لا نملك المقدرة على الانفصال عنه ، ولا خلق بديل له بأعمالنا . ويخطئ البعض فى ظنهم أننا نرسم من خلال نظرية ثابتة ثبات الموت تحقيقاً لنماذج معينة نفترضها فى مخيلتنا ، فالحقيقة أن كل صورة نرسمها ما هى إلا تعبير عن الحدث الذى نمر به . . نحققه على القماش الأبيض . . ويكاسو كان لا يتوانى عن تحقيقه بتلقائية الطفل وعفويته ، مع حرية الفنان الكبير المطلقة .

٢٢

لم يكن قد تجاوز العشرين عاماً . . يجرى مرحاً على الدرجات المؤدية إلى درب اللبانة حيث كان يرسمه . . كان يسميها درجات الحياة ، يتسم . . يركل الحجارة ويطاردها . فى ذلك الوقت كان يؤمن أن الفنان أو الشاعر ، يجب أن يعيش ويسعى على أحلامه ، وإن امتلاك الأحلام لا يحتاج إلى شيء ، وأنه هو ورفاقه سيغيرون العالم والمجتمع والحياة والفن . . كان يحلم دائماً بوجه امرأة يغسله الضوء ، وجه مسطح جميل بلا أغوار ، فوقه شمس قوية شرسة . فى ذلك الحين ، كان يملك المقدرة على تحويل كل شيء ، حتى الحب الفاشل إلى حلم بسيط جميل يسعد به ، فقد كان يظن أنه يملك غده ويثق فى كل فجر آت .

والآن هو بلا أحلام وبلا آمال . . يحن هذه الليلة للذهاب إلى المقهى ليقضى الوقت يتناقش ويعيث بكوب بين أصابعه . . ومثل هذه الرغبة كانت تعتريه وهو صغير إن أوشك على إتمام لوحة . . لكنه اليوم بدلاً من الانطلاق إلى الطريق ، سيغلق على نفسه الباب مبكراً ، فالقهى لم يعد كما

كان ، ولا « المناقشات . . ولولا عزلته التى يعيشها بمحض إرادته فى القاهرة المزدحمة بالملايين ، ما كتب هذه الأسطر ، فهى مجرد كلمات وأفكار ، وربما فى ظروف أخرى كان سيطرحها للمناقشة مع صديق يثق به ، أو يفتح بها مجموعة من الرفاق حول منضدة فى مقهى ، وإن ذهب الأصدقاء بعيداً صاغها لهم فى خطابات تحمل مشاريعه وأحلامه ، فلا وجود لفنان يرغب فى تجميد أفكاره ، وأحلامه فى كلمات . . لكنه الآن قد أغلق على نفسه نهائياً ، ولا مفر من أن يكتب محدثاً نفسه .

ما تزال اللوحة التى رسمها منذ أيام موضوعه على الحامل . . إن الفنان لا يملك القدرة على تحديد أى لوحة من لوحاته خير من الأخرى . وأياً ستحوز رضا الغير ، وأنها مع الزمن سوف ترتبط بالناس أكثر فأكثر ، وهل سيكون فى مقدور الآخرين فهمها ، أو بالأحرى الشعور بها لتربطهم بقيمتهم وإيقاعهم فى الحياة . . غالباً ما يرتاب الفنان مع إتمام اللوحة فى أنه بذل قصارى جهده وحقق كل ما كان يصبو إليه . . فالعمل الفنى كما يبنى على حقائق ، تبنى جوانب منه على زيف . . يحمل جانب الصدق كما يحمل جانب الكذب . . لذا فمن الصعب عليه أن يعرف ماذا تعنى لوحته . . قد تستثير الناس لفترة ، ثم تفقد أهميتها بعد عشرين عاماً ، وقد يحدث العكس . . لكن هناك شىء واحد يثق به الفنان ويستطيع التصريح به ، إنه يتحتم عليه أن يملك الشجاعة كى يواجهه من حوله ، ومن سيأتى بعده بشجاعة . . يجب أن يعترف بكل شىء ، حتى بأكاذيبه وبعاره . . وأن يكشف ورقه كاملاً فى صوره . . لكن كثيراً من الفنانين لا يملكون هذه الشجاعة ، ولا يستطيعون مواجهة الآخرين إلا وراء حيل رخيصة من

الصنعة ، ووراء أكاذيب أخرى ، كالتمسح بعقيدة أو الدعاية لفضية ما .
كان في مقدوره أن يلزم الفراش ملتصقاً بمرضه . . . ويتنظر الشفاء
بهذوء . . . ويدع الصورة تنتظر على الحامل . . . لكنها في مراحلها الأخيرة ،
ويجب أن تتم . لقد عاش في هذه الصورة ، ومع هذه الصورة أكثر من
شهرين لأنها تحدد فترة انتقال بين مرحلتين من حياته . . . والآن يحتاج هو إلى
تغيير . . . إن الأشكال والألوان كالكلمات تفقد معناها بتكرارها ، وإعادتها
كثيراً . . . ولا مفر من أن يغير الفنان جلده من حين لآخر . . . يعيد صياغة
قوالبه وأشكاله حتى يضمن بقاء المضمون حياً وناصباً .

إذن يتحتم عليه أن يتم الصورة بأسرع وقت ، ثم بعد ذلك يستريح
لفترة . . . لقد رسم وجه الفتاة ومسحه أكثر من عشرين مرة ، وفي كل مرة
يتركه ضائعاً مع الظل ، فسهل عليه أن يرسم وجهها ، لكن معنى هذا ، أنه
قد أضاف كذبة جديدة للصورة .

وأحياناً ما يفرض الشكل أو المساحة ، الدلالة على حقيقة تؤرق حياة
مجموعة كبيرة من البشر . . . وهكذا وجد نفسه رغباً عنه يرسم وجهاً حزيناً
وضائعاً مع الظل وخلفه الضوء بالضبط كأحزان أوقات عصيبة نمر بها .
هل تدرك الفتاة ذلك ؟ . . . وهل تعلم أنه مع كل هذه الظروف ما كان في
مقدوره أن يرسم وجهاً في الضوء كما فعل في سنوات حياته الأولى . . . هل
تدرك أنه ينتظر على درجات الحياة المتآكلة ؟ . . . ولم يعد في حياته ذلك
الحلم . . . وأنه يقضى أيامه في ظلمة موحشة . . . في انتظار ممل لفجر
جديد . . . قد يأتي وقد لا يجيء . . . وأنه يخاف أن ينسج مع بصيص الضوء
أحلاماً جديدة تجهض بعد حين .

من حين لآخر يحتاج الفنان إلى شيء يشابه مياه أخيلوس التي كانت تغطس فيها نساء اليونان قديماً ، حتى يجددن عذريتهن ، يحتاج إلى ما يجدد حيويته وشبابه كلما أشرف على العطب .

يأتى يوم يشعر فيه الإنسان بالآ نفع يرجى منه . . . كنت أسعى داخل المرسـم جيئةً وذهاباً ، كطفل قلق لغياب أمه ، أعبت بالألوان ، ولا أفعل شيئاً . أنظر إلى الصور الناقصة ، وبرغبة كسولة متراخية أقول لنفسى : أنا متعب . . ويوماً ما سأملك القدرة على رسم ما هو أفضل منها . . . ثم أطفئ الضوء وأغلق المرسـم .

شيء ما يريد المرء : أن يتحرر من الانسياق العبودى للعمل باستمرار . . وربما كان هذا هو السبب الذى يدفع الإنسان ليعمل جاهداً كي يتم ما بيده ويقول : أتمنى أن أنهى هذه الصورة ، وأغمض بعدها عيني كالأعمى لشهر كامل ؛ فلم أعد أتحمل الألوان .

يوجد نوعان من الألوان بالنسبة للفنان : اللون الذى تراه العين ، ويحكى دلالة الأشياء كما هى فى الطبيعة ، واللون الفعلى فى العمل الفنى . . أقصد بالأول اللون المرئى الظاهرى . . مثل لون السماء . . ولون البحر . ولون البشرة أو الشعر . . ولون الأشياء فى الضوء وفى الظل . . ومثل هذه الدلائل اللونية التى تحدد معالم الأشكال لا يرهقنا تأملها . . لكن هناك نوعية أخرى من الألوان يعايشها الفنان وترهقه : . . مثلاً فى لحظة ما وهو يبدع ، يرى مع برودة زرقة سواد الليل دفء حمرة قرمزية غريبة الشأن . . أو اخضراراً ، أو اصفراراً ، يراه فى نسيج اللون الأزرق نفسه . الفنان عليه أن

يوجد مكاناً لتلك الألوان الغريبة التي لا تراها العين العادية ؛ لكن القضية بالنسبة له : هل يستطيع أن يتحملها البناء الشكلي للوحة . . وكيف يتأتى له أن يربطها بباقي الصراعات اللونية التي تبني العمل الفني كله كوحدة . . فمثل هذه الاشتقاقات اللونية إن ارتبطت بعلاقات الدرجات بعضها ببعض ككل قد تملك القدرة على تحويل المساحة اللونية إلى فراغ متسع تجوس خلاله العين أو كتلة نشعر معها بصلاصة الصخر . . فقط المشكلة أن يعمل فيها الفنان بحسه جاهداً . .

واللون قد يغطي على الشكل ويضيعه لو أساء الفنان استخدامه . . . بالضبط كالقروية الساذجة التي تستخدم أحمر الشفافة دون حذر . . وأحياناً يتأمل الإنسان ميلاد اللون ونضجه مع تكامل بناء الأشكال في اللوحة ، ثم أشعر به يتغير بين أصابعه من لون فج حتى يصل إلى هدوء الرماديات بالضبط كما يتغير برعم وردة بيضاء ينمو . . فبرعم الوردة البيضاء غالباً ما يبدأ محمراً ، وما يلبث أن يبيض رويداً . . رويداً . . مع تفتح وريقات الوردة ، حتى تصبح ناصعة البياض . هذا بالضبط ما يحدث أحياناً بالنسبة لعلاقة اللون مع الشكل في اللوحة . . فكل من اللون والشكل يجب أن يلتحما . . ومع الرغبة في التعبير عن سقوط الضوء ومحاولة الوصول إلى وحدة تؤكد الشكل ككل ، نجد اللون يذوب ويتلاشى مع ضربات الفرشاة هنا وهناك . . يضيع مع الظل والنور ، لتظهر الأشكال في مقياس لوني شامل من الرماديات .

ومع المعاناة واستمرار العمل والإرهاق يكاد يصيب المرء الدوار ، دون الوصول إلى عمر ضيق يربط درجتين لونيتين . . بحذر شديد يتلمس المرء

اللون . . وكأنه يختبر قنطرة سيعبرها لمرحلة جديدة في حياته . . ومع مثل هذا الحذر ، والشد والجذب ، يشعر بياس أو خور . . ويخشى اللجوء تخلصاً من المأزق الذى هو أمامه لحيلة في الصنعة .

ونحن غالباً لا نتحمس لنتيجة ما إلا في عنفوان انتهائنا منها ، وحتى مع هذا قد نتردد أمامها ونشك فيها . . نخشى أن نكون قد أخطأنا . . وهكذا يجد المرء نفسه - بضمير متيقظ - يناقش كل درجة لونية تربط درجتين آخرين خوفاً من الاضطرار إلى اللجوء إلى حيل وأكاذيب الصنعة . . يحاول جاهداً أن يسيطر على اللوحة بين يديه ، لينسج الأشكال والمساحات التى تبنى اللوحة . . وكأنه يطاردها . . أو تطارده . . تارة يمسك بها . . وأخرى تنزلق من تحت يده . . تصارعه في سخرية أو تحطم في أعماقه كل رغبة في استمراره لإكمال اللوحة . . وأخيراً يستطيع الإمساك بشيء يقتنع به لحد ما . . أو بالأحرى يصل إلى قانون ما . . حينئذ فليذهب الإرهاق إلى الجحيم . . وينسى نفسه كلية مع العمل . . وقد يكون الوقت متأخراً جداً ، لكنه يشعر وكأنه قد بدأ لتوه ، وأنه يوجد متسع من الوقت ليبدأ بداية جديدة ، وسليمة . . وهو يعلم أن كل ما سيحتاجه بعد ذلك ، راحة ولو لفترة وجيزة حتى يمكنه مناقشة رؤيته بوضوح .

٢٤

كثيراً ما تطل من مخيلة المرء فكرة . . تظهر وكأنها ملحمة ضخمة . . تبدو له منفذة في حجم جدار المنزل كله . . حينذاك يستبعد تنفيذها ، ويتهرب من التفكير فيها . . لكنها تظل تتأرجح في مخيلته ما بين الرغبة في تنفيذها وإحجامه عنها : تسكن ثم تبدأ في الاختيار . . تتصاعد ثانية

لتنسقر في مخيلته أسطحاً ومساحات متصارعة . . ويظل يحلم بملحمته منفذة في حجم جدار المرسم بأكمله . . ملحمة يسعى فيها الأشخاص ويتحركون بالحجم الطبيعي . . وأخيراً يجد نفسه مسجوناً في مساحة تكاد تقرب من حجم ورقة الجريدة . . فلا المرسم يسمح لك بأكثر من هذا ، ولا المقتنى . ويبدأ في تبسيط الأشخاص والحجوم وتركيزهم بغية الوصول لحس يتجاوز بهم الحجم الصغير . . حس يريد به إعطاء الشعور بعظمة أو بطولية تلك الشخص التي تداعب خياله . . هذا درس أعطاه لنا رسام فرنسي يسمى دوانيه روسو ، إذ نجح في إعطائنا إحساساً غامضاً بعظمة أشخاصه وأشكاله ، فرغم مساحة صوره الصغيرة ، وسذاجة تنفيذها ، هي عالم يحتويك رغم بساطتها وفجاجة مظهرها .

وقد عانى الرسام من مشكلة المساحة دائماً عبر التاريخ ، لكن هذه المشكلة قد تضخمت الآن . . فإن كانت تحدى الفنان الرغبة في رسم شيء يشعر أنه يخصه أو يمتلكه - وهنا أعنى بالخصوصية الإعجاب الذي يدفع المرء إلى تمنى أن يكون الشيء خاصاً به . . وعلى هذا فالمرء قد يتمنى امتلاك حقل حنطة ، أو تفاعلة أو وجه يشده إليه ، أو أسطح منازل تمتد إلى الأفق ، في هذه الحالة يمتلكه وهو يرسم « حب » تحدده غريزة الامتلاك . . وهو لن يرسم ذلك الشيء في مساحة ضخمة ، فحبه يمنعه من أن يشوه الشيء يرسمه في حجم إعلان الحائط أو الإعلان عنه بصوت عال مشوه كميكرفون المأتم ، أى أنه يستبعد المبالغة في حقيقته كنوع من الاستعراض . . لكن الوضع يختلف إن أراد المرء فرض أسطورة تدلل على مظهر من مظاهر الصراع في الحياة . . إنها شيء لا يمكن امتلاكه ، إلا أنها ترتبط وتتصل بوجود

الإنسان نفسه . . لذلك فلن يجد الفنان وسيلة سوى التعبير عنها بحس متضخم وبحجم مبالغ فيه . . حتى تظل رمزاً دون امتلاك . . رمزاً لا يرتبط بأحد . . وعبر مراحل التاريخ السالفة . . وفي الماضي لم تكن هناك مشاكل أمام الفنان ما دام المجتمع - بوعى وإدراك - يتعامل مع أساطيره الجماعية التي تحدد أحلامه وآماله . . وكانت تتاح للرسم جدران شاسعة ، وسقوف ليرسم عليها ما يريد . . حتى إذا أصبحت الملكية الخاصة في حد ذاتها هي الشيء الذي ينشد ويتغنى به ، ظهرت الصورة الصغيرة مؤكدة تلك النزعة ، وتعويضاً عن رغبة امتلاك الشيء المرسوم ، ظهرت الصورة الصغيرة على أنها الشكل الحديث لفن التصوير ، بصرف النظر عن المدارس الفنية التي تلاحقت وراء بعضها . فالمرء كذلك قد يتمنى امتلاك مساحة لونية تربطه بشيء أو تجربة في الحياة .

ومع مثل هذا التحول الاجتماعي يبدو الفنان مشلولاً . . وكأنه صاحب عاهة . . يضيق ذرعاً بحدوده في نطاق صورة صغيرة تشله عن الانطلاق ، وهي حالة غير ميثوس منها . . فنحن فقط ننتظر الوقت الذي يكف فيه الناس عن استخدام الجدران ليخبثوا أنفسهم وممتلكاتهم خلفها ، كي يكتشفوا أنه من الخير لهم أن يقفوا بجانبها كرمز لحمايتهم وصلابتهم . . يغطونها برسومهم . . وضوء الشمس يغسلها مع صبيحة كل يوم .

٢٥

أعطت لنا التكعيبية الكثير ، فمن المحال أن يحاكي الآن رساماً الواقع وينقله ، برؤية بسيطة مسطحة ، فبعد التكعيبية أصبح كل رسام يملك جدلاً بصرياً مبنياً على صراع الأسطح والاتجاهات . . وسيكون سهلاً على

من يفهم المادية الجدلية والمنطق الوضعى فهم ما أعنيه . . لكن توجد لحظات يتمنى فيها الرسم فى القرن العشرين أن يكون ضيق الرؤية والمفهوم حتى لا يذهب أبعد من الالتصاق بالمظهر المرئى البسيط للشيء . . ومن تلك اللحظات ، هذه الآونة التى أمر فيها الآن ، محاولاً أن أصل لرسم ركبة حصان يجرى . . وأبنيها بناءً تشكيمياً سليماً ، تظهر فيه الركبة من الأمام ، وأن أحلل أسطحها ، حتى تظهر خلفها عضلات ساق الحصان المنطلق . . إنه وضع مركب لا يمكن معه خداع أو مداراة ، فعليه ستبنى مقدمة الصورة . .

ويأتى يوم آخر رائع فى حياة الإنسان . . يكتشف فيه أن القدرة والرغبة على العمل تتوقف على مدى الساعات التى ينامها المرء وينال حقه من الراحة قبل بدء عمل مضمّن . . والفنان نتيجة للإجهاد طوال اليوم ، يظل عقله يعمل حتى وهو نائم . . وتخيم على تفكيره المشاكل التى صادفها أثناء العمل . . يحلم بها وقد يجد لها حلاً . . وبعد ذلك ، فى صبيحة اليوم التالى . وأثناء الانهباك فى مواجهة مشاكل العمل الفنى ، يحاول أن يتذكر حلاً مشابهاً لتلك التى توصل إليها وهو نائم . . ويكون سعيداً لو توصل إلى حل يتطابق مع ذلك اللقاء الغامض الذى حدث له مسبقاً مع الصورة وهو نائم . .

ومع شهر مايو ، نشعر ببداية سطوة الشمس على القاهرة . . وما تزال الصورة التى أعمل فيها حتى الآن تقلقنى . . أريد التعبير برسم ظل حصانى العربية المندفعين إلى الأمام عن حر القاهرة وغبارها فى الصيف . وكم كان سهلاً على أن أحصل على نتيجة مقنعة عن طريق تطبيق ما

توصلت إليه من خبرات ، أو عن طريق محاكاة خبرات من سبقوني ، لكنى استبعدت خبراتى وخبرات الغير ، خوفاً من ألا توصلنى إلى ما أريد بالضبط ، فدائماً ما تكون مثل هذه الخبرات ليست أكثر من حيل فى «التكنيك» يجيدها كل رسام متمكن من صناعته . . أما ما أريده هذه المرة فهو شيئاً آخر . . ولقد كنت دائماً أردد للطلبة أن التصوير لا يمكن أن يبنى كلية على الحيلة والخداع . . أقصد على الخبرات المكتسبة فى الصنعة ، سواء كان قد توصل إليها الرسام من تلقاء نفسه ، وأصبح مكرراً لها ، أو استعارها من غيره . . إن ما نصبو إليه بالضبط يأتى نتيجة معاناتنا البطيئة المضنية من أجل الوصول للتعبير عما نحسه بالضبط ، إن ما نصبو إليه ، هو أصالة التجربة . .

وقد يقول قائل ، إنه حتى مع هذه الأصالة والمعاناة لا بد أن يملك كل عمل فنى خديعة وحيلة من نوع ما . . لكنى أقرر هنا أن هناك فرق شاسع بين الوضعين . . ففي الوضع الأول يحاول الرسام إتمام عمله فى أحسن صورة . . يحتال على نفسه ويخدعها متظاهراً أنه يملك مشاعراً وحساً صادقاً فى التعبير . . وهذا التعبير توصل إليه أصلاً عن طريق المهارة والخبرة وهو شىء غير كاف . . إذن فهو يتظاهر بأكثر مما هو عليه فى الواقع .

أما فى الوضع الآخر فهو يحاول جاهداً وبصدق الوصول إلى خير وضع يرضاه لعمله . . يحاول أن يصل إلى تجسيد الحقيقة التى لا يمكن له تجسيدها أو تجميدها أو تحقيقها . . والخدعة هنا تركز على المحاولة المضنية - فى حد ذاتها - للوصول لغاية هيئات للفنان الإمساك بها فهى محسوسة أكثر منها ملموسة ، ومتغيرة تبعاً لتغير الفنان من لحظة إلى أخرى . . وربما

كان هذا هو ما دفع سيزان للسعى سعياً مضنياً وراء الخط الخارجى لثمرة دون الإمساك به محدداً وواضحاً . . ونتيجة لهذا ، وتبعاً لمنهجه ، ولدت التكعيبية بجذورها المرئى والغائتها للمظهر البصرى الثابت .

كم هو مضمّن ومجهد أن يكون المرء رساماً حقاً . . وأحياناً ما أتعجب لماذا أكتب مثل هذه الكلمات ؟ . . هل لأمنع نفسى من السقوط فى مهاوى رسم صورة سيئة ؟ . . لا أدرى . . لكن هناك أشياء كثيرة كذلك . . وكثيرة جداً تقلقنى ولا تمت إلى التصوير بصللة .

٢٦

فى مسرحية لاسترنند برج ، نجد الأم فى عنادها مع الأب تصر على فرض أسلوب لتعليم ابنتها يأباه الأب . . فإذا لاح أن الأب سينتصر تصرخ كاذبة فى وجهه بأن البنت ليست ابنته . وذلك حتى تتمكن من السيطرة قانونياً على البنت . . وهنا يصل السلم الدرامى إلى ذروته . . فمع ميلاد الشك لدى الأب ينهار حتى ينتهى .

وكثيراً ما يحدث مع إصرار وسائل الإعلام - على فرض فنان أو تيار فنى معين - أن يجد الفنان نفسه فى وضع لا يحسد عليه ، بالضبط كوضع الأب فى مسرحية استرنند برج . . يشك فى إنتاجه ، كما يشك فىمن حوله من باقى الفنانين . . ويشعر بفشل وإحباط ، لا أساس له .

كثيراً ما يعزو الفنان تذوق المجتمع لأعمال غيره من الفنانين إلى مبررات شتى بها الكثير من الجموح فى رأى أو النظرة الذاتية . . والأحرى به أن يترث ناظراً إلى الظروف التى يمر بها هو والظروف التى يمر بها غيره ، وإلى

ما يعمل هو وما يعمل غيره ، بنظرة موضوعية متعمقة ، بدلاً من إطلاق أحكام لن تغير من واقع الأمر ، أى لن تغير من مدى تقبل الجمهور لعمل فنى ما ، أو من تركيز أجهزة الإعلام الدعاية على شخص ما . ولو فكرنا قليلاً وكنا مخلصين مع أنفسنا لاكتشفنا أننا قد نعجب بعمل يعجب به غيرنا من الناس البسطاء . . كل ما هنالك أننا نتظاهر بأننا فى مستوى أعلى من الآخرين . . ولذا يجب أن نختلف عنهم فى المذاق الفنى . . ولكن هذا لا ينفى أن أجهزة الإعلام كثيراً ما تفرض شخصاً ما دون وجه حق ، فتؤثر - سواء بحسن نية أو عن عمد - على الذوق الجماهيرى واتجاهه ، وعلى عملية الخلق الفنى نفسه .

ومن حين لآخر ، يجد الشعب نفسه فى كلمات ، أو أشكال ، يتجاوب معها ويرى فيها حقيقة وضعه . . ونحن كمتقنين ، وأدعياء ثقافة ، يجب ألا ننسى أنه لا يمكن لنا الانفصال عن عامة الناس : ألا نفصل عن أحاسيسهم ، ورؤاهم ، ونظرتهم فى تقبلهم للأمور ، وإن كنا نتظاهر بعكس هذا كنوع من الخدلة . ومن المفيد للفنان المثقف ، أو من المهم ألا يتخرج من طربه وإعجابه بأشكال الفن البسيطة التى يعجب بها الرجل العادى ، ويعطى لها الفرصة كي تتسلل إلى سريره . مثل هذا الإعجاب والتقدير لا يقلل من قيمة المثقف أو الفنان ، بل بالعكس ، هو جزء من صدقه وأصالته ، وارتباطه بمجتمعه . . وعن طريق تأمله ودراسته لمثل هذه الأعمال - ومعظمها من الأغاني التى تكون العمود الفقرى لمذاق الشعب - يتعلم الفنان الكثير .

ومن رأى أن القوانين التى تحكم القيم الجمالية للفن واحدة ، من أرسطو

إلى سيجموند سياتش ، لأنها ترتبط بالحس البسيط للإنسان . وهل يمكن لأغنية شاعت ورددها طرقات وأزقة مدينة ، أو آنية ظل شعب يستعملها مئات السنين ، هل يمكن لها إلا أن تكون جميلة وألا يظل لها الصدى المستمر في نفوس الناس ؟ . .

إن منطلقنا الجمالى يجب ألا يبدأ فقط من إعجابنا بكل جديد ، بل من إيماننا بقيمة ووظيفة مثل هذه الأشكال والأنماط الثابتة والمتوارثة في حياتنا . ونجد « ورد ورث » في تحليله لغنائية القصيدة - أو أى عمل فنى - يحددها بأنها فيضان تلقائى لمشاعر قوية . . ومثل هذا التحديد أظن أنه ينطبق بشدة على الأنماط ، أو الكلمات أو الأشكال التى نجدها تتجدد في تراثنا الفنى والتى يندفع لها رجل الشارع بتلقائية مبدعاً أو مشجعاً أو محتضناً . . وفى تحديد آخر لورد ورث عن الشعر والفن نجده يصفه بأنه انفعال عاطفى يجمع ثانية في حالة هدوء . . وأظن أن اجترار العواطف صفة تحدد مقومات الرجل البسيط وهو يبدع فنه الشعبى أكثر مما تحدد الرجل المثقف بتكوينه العقلى المركب . وفيليب سدنى أخذ اتجاهأ حاداً ، إذ قال : « إن الفنان بتكوينه ، لا بد أن يحمل في طياته جانباً من الفيلسوف الشعبى . . » ، هذه حقيقة لا مناص منها ، فالأنماط التى احتضنتها الشعوب وأكدتها على مر السنين تؤكد هذا القول . وللرجل البسيط القدرة أسرع من المثقف على استخدام فنه وغنائه كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمشاكل الأساسية التى تشغله .

إذن ليس من العار ، أو مما يبخس قدر أى فنان أن ينحنى إجلالاً وتقديراً ، لأغنية بسيطة ردها الشعب ، أو أن يقف مشدوهاً أمام أسماك

ملونة تزين واجهة حانوت سمالك في زقاق . . ولا حرج علينا إن صارحنا
أنفسنا ، ومن حولنا ، بإعجابنا وارتباطنا النفساني بمثل هذه الأعمال .
وقبلنا وجد أساتذة عظام وعقلانيون جداً منطلقاتهم من مثل هذه
الأشكال والأنماط ، منهم فرناند لحيه الرسام وكوربوزيه المعماري ، وجاك
بريفيه الشاعر . . وغيرهم .

البحث عن مرفأ

وجاءت بداية الصيف وأشرق الصباح ، لا فرق بينه وبين أى صباح آخر
 فى أيام الصيف . . ومن الآن فصاعداً ، وعلى امتداد الشوارع والأزقة حتى
 تلك التلال المغبرة التى تحيط بالقاهرة ، ستظل الشمس حارة ، ثقيلة . ومن
 نافذة المرسى تشعر بأسطح المنازل تذوب رويداً رويداً . إلى أن تتلاشى كلية
 مع سماء مليئة بالتراب . . وكثيراً ما يزيد إحساسنا بوطأة الجو ، إحساسنا
 بوطأة أحداث نمر بها . . ونتردد فى اتخاذ قرار بشأنها . . نتردد تردد الأعزب
 العجوز ، بين سعيه للحاق بفتاته على ناصية الشارع ، ومكوته مع رفاقه فى
 المقهى . . نتردد بين البقاء فى المرسى أو النزول إلى الشارع بكل صراعاته .

يستطيع المرء ، مع مثل هذا الجو أن يغلق على نفسه فى مرسىه ويعمل ،
 ومن النافذة يرسم المدينة ، والشمس تصطدم بعينيه بوحدة ، وتتحرك عبر
 السماء بطيئة ، كثيفة ، يلمحها من نافذة لأخرى . . لكننى أرجو ألا تثب
 منى الكلمات فلا أستطيع السيطرة عليها وتعبر عن شعورى بأننى مقيد إلى
 وحدة لا خلاص منها . . أنا فى الحقيقة لا أشعر بالوحدة - بمفهوم الوحدة
 المصطلح عليه - فكيفيتى من الآن وإلى آخر العمر ، منضدتى التى تواجه

الحائط ، وحامل صوري الصغير الذى يواجه الضوء ، وأن أترك لأعمل فى سلام .

وأرجو ألا يتطرق لذهن القارئ أن مثل هذا الموقف نتيجة عزلة تفرضها نهاية الشباب بكل تقلباته ومتناقضاته . . فمن الصعب أن يسمح الفنان للعزلة أو لديميبي الشيخوخة ، أن يجرفه ، فتيار العمل الذى يفرض الاستغراق التام يمدده دائماً بحيوية جديدة . كما أن استمرار عملية الخلق نفسها دليل على شباب لا يشيخ . وكثيراً ما اعتصرنى اليأس وأنا فى وحدتى ، لكن كان يرجعنى إلى صوابى ويهدينى السبيل بيت من الشعر لأوفيد ، أو أسطر لستندال ، أو ربما كانت بقعة لون لماتيس . . وهكذا يشعر المرء أنه ليس وحيداً رغم وهمه أو ادعائه بأنه وحيد .

والفنان غالباً ، ما يجد نفسه - بعد صراع مرير مع الحياة - يقامر بورقة أخيرة بالانسلاخ إلى وحدة رومانتيكية ، وذلك كاحتجاج ذاتى ضد واقع كان يجب أن يتصادم معه . وهكذا يفر إلى وحدة يملك فيها الأحلام تتذبذب بين عرائس الحب الياقة الخضراء وأكفان العدم الممزقة الرمادية .

ومرارة تجاربه التى خاضها سلفاً تجعله يؤمن أن أية محاولة جديدة لإيجاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع قد تعقد مصيره وتتلغ حياته ، فلا خلاص له إذن ، كى ينسى هزائمه وهو فى وحدته ، إلا بالإنغماس فى العمل . . لكن كيف ينسى ؟؟ .

أقول هذا بغية الوصول إلى ضرورة ماهية الوضوح الشامل والتام الذى يجب أن يحيط به الفنان نفسه . . ومحسه فى أعماقه حتى يستطيع أن يعي

ضرورة صراعه . . وحتى يملك المقدرة على إصدار أحكام سليمة ومضبوظة
تمهد له سبيله كفنان .

وفي تلك الآونة كاد الرسام - في كل العالم - أن يضيق ذرعاً ، بكل هذه
الأبحاث - التي لا جدوى منها - في سراديب الأساليب الفنية الحديثة
ومتاهاتها . وشعر أنه يجب عليه أن يناقش أولاً واقعة المادى البسيط الذى
يحدد وجوده الإنسانى . وحتى المغامرة الفنية في حد ذاتها ومحاولة الإتيان
بالجديد لم تعد تستثيره . . فقد تركنا عرايا ، إلا من حقيقة واحدة تسطع
فوق رؤوسنا ، ألا وهى : أنه لو أعطى للفنان أرضاً صلبة تحت قدميه من
وعى اجتماعى وفكرى وفنى ، سيقا تل دون تردد ، أو ميوعة أو يأس . .
وصلابة هذه الأرض غالباً ما تتحدد بموقفه السليم الذى يتخذه في مجتمعه .

إن الشك والقلق والتبرم والضيق ، واليأس ، هى حالات لا غنى عنها
لأى فنان لأنها تضعه في عوالم المشاعر التى لا حدود لها . ومع ذلك يمكننا
القول بأن قلة من الفنانين ، هم الذين يحسنون استخدامها والانتفاع بها
والتعبير عنها كمضمون إنسانى ، فهى تزودهم بطاقة من التمرد ضد ما في
مجتمعهم من سطحية وضحالة وزيف التى تفسد النظرة الصافية للحقيقة
وللإنسان . . وبهذا التمرد يحققون توازنهم النفسى ويؤكدون به امتيازهم
كمبدعين . . أما بقية الفنانين الآخرين فقد تصبح هذه الحالات بالنسبة لهم
عوامل سلبية معوقة تقودهم إلى العزلة ، والانزامية التى لا يجدون سبيلاً
للفرار منها .

إنها معركة غير متكافئة تلك التى يقودها الفنان ، إن كان غير واثق من
أرض يقف عليها ولم يمهد لها هو بنفسه ، لأنه في هذه الحالة يستخدم

سلاحاً - أى مفردات - اختارها له غيره . . إن الصراع فى هذه الحالة يجب أن يكون من أجل قيم ومفاهيم جديدة ، من أجل مقاومة اليأس فى الإنسان ، لكن أن يجد الفنان نفسه فى صراع يستنفذه من أجل أسلوب حديث ، فهذا ما لا يجب ، وأخرى به أن يغلق على نفسه ويعمل بالطريقة التى تعجبه . . لذلك فإن من حقنا وواجبنا المطالبة بالوضوح والصدق بالنسبة لكل ما يحدد مواقفنا كفنانين .

أما الاعتقاد بضرورة أن يجد الفنان منهجه وأسلوبه الخاص عن طريق ما وصل إليه غيره ، وأن لا غاية من صراع أو موقف اجتماعى ، فهذه هى أبشع الصدمات التى توجه للقضاء على حيوية الفن وأهميته بالنسبة للمجتمع ، إذ أن أصالة الأسلوب تولد من صراع الفنان ، ومن حيويته وانفعاله وتمرده . وهذا ما يحدد أهمية الفن فى دفعه للمجتمع وتطويره .

٢٨

رأى غارقاً فى كلمات . . أقرأها . . لكنه قاطعنى ليخبرنى بواقعة حدثت له ، إذ كان فى مازق ، وفجأة رأى فى المنام أحد أولياء الله الصالحين ، فى ملابس بيضاء ، أتى ليقوده إلى بر الأمان ، وهكذا أنقذت حياته . . لم أجب الشاب ، ودفنت رأسى فى الكلمات ، فليس هناك ما يقال . . أفهم أن يأتى هذا الشاب الفنان ليعترف بأنه قد كفر بالماركسية بعد أن ظل زمناً يعتنقها . . فأجيبه : إنى أدرك دوافع مثل هذا التصرف ، فالخطأ يتركز فى أنه أعطى للماركسية تقديراً وكياناً أكبر مما يجب . . أو يأتى إلى مكروياً ، حزناً ، تقطر كلماته تشاؤماً ليعلم أنه يشعر ببدور التصوف تنمو فى أعماقه ،

فأجيبه إنها ظاهرة طبيعية في مثل سنه ، وهى أن تتخذ النزعة الرومانتيكية خلاصاً لها في سلبية التصوف . لكن أن نركن إلى أولياء الله الصالحين ، ننتظرهم في أحلامنا ، ونستلهمهم ، وننتظر منهم المعجزات ، ليمدوا لنا يد العون ، فهذا دليل على فوضى وبلبله في التفكير ، وخروج بالدين عن وظيفته وحدوده .

أجد من الضروري لكل شاب أن يؤمن بالحقائق الملموسة بين يديه المبنية على الدليل والمنطق السليم . . وفي آخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات آمنت بأن الماركسية ليست فقط واحدة من هذه الحقائق القائمة على الدليل والمنطق السليم . . بل هى بمثابة جدول اللوغاريتمات الذى يحدد نتائج كل شئ . . وكيف لنا فى سن مبكرة أن نتجاوز أو نتجاهل حقيقة رائعة ، ألا وهى أن كل شئ يجب أن يملك وضوح « واحد زائد واحد يساوى اثنين » . . وقد خدعت ، حتى أعجبت بالأعمال الفنية التى أنتجت وقت ستالين ، وكنت أظن أن تلك النوعية من الفن هى التى يجب أن تفرض فقط . ثم حدث التناقض : ووجدنا أنفسنا منساقين وراء فنانيين مثل ديستوفسكى الذى يناقش الخلل فى النفس البشرية ، وتذوق أعمالهم وتساءل لم لا يكون واحد زائد واحد يساوى ثلاثة ؟ . . إنه شئ رائع كذلك فى حد ذاته ، نعجب به ، لا كحقيقة علمية أو موضوعية ، يمكن أن تصاغ فى بناء فنى . وكان هذا سبباً فى انسياقنا إلى إحدى الدوامات الرومانتيكية . . وتساءلنا ما الذى يضر ؟ . . وهكذا دون أن نشعر اقتنعنا بأدب وفن اللامعقول والعبث كقيم فنية وإنسانية ، فى الوقت الذى كنا نظن فيه أنفسنا منحازين إلى جانب الاشتراكية المادية . وسرعان ما أدركنا أن مثل هذا الفن ليس هو

غايتنا، وأنه لا يمكن الاعتماد كلية على حسنا الفنى فقط، لتكويننا عقلياً، وسرعان ما رجعنا ثانية إلى الحقائق الوضعية التى يجب الالتزام بها، لأن لها وجودها عبر مراحل التاريخ وهى ليست اختراعاً جديداً بل هى اكتشاف للحقائق نوعية ترجع إلى تكوين الإنسان العضوى والنفسى وصراعه مع البيئة ككل، وحينئذ تحددت لنا معالم جديدة، واتضح لنا حقيقة، أن هناك لبنة أساسية قد أرسيت فى بنائنا الفكرى دون أن ندري، هذه اللبنة هى المادية الجدلية، فهى لا ترتبط فقط بالتطور التاريخى والاجتماعى محددة له مساره، لكنها أكبر من ذلك، تفرض وجودها، حتى على مظاهر الفكر السائد فى المجتمع والإنتاج الفنى. . ومن هنا حدث العكس: فمن خلال نظرية بسيطة، أوجدنا لنا منطلقاً محدداً، وفى الوقت ذاته لا حدود له. . ويتساوى الأمر دوماً إن كنا مناقضين أو مصدقين للمادية الجدلية دون تمييز. . لقد هيا لنا هذا الموقف التفسير الواضح والفهم الأعمق لتطور وضرورة الفن، وهذا بدوره جعلنا نملك القدرة على التذوق السليم.

ولقد كان الفكر المثالى قبل ذلك رغم اتساعه يصب فى مصب واحد، ولكننا أدركنا مبلغ تحرر الفكر من قيوده وانطلاقه بعد المادية الجدلية. لقد كانت تبريرائنا السابقة للمظاهر الاجتماعية واهية. وكانت الفكرة تحملنا، فتلقى بنا فى خضم المجاهيل: وهذا طبعاً لا نريده. . إن ما نريد هو ألا تفرزنا الأساطير والأسرار والمجهول، كما كانت فى الأزمنة الغابرة، وأن يتصرف الإنسان بناء على تفكير حر منطلق واقتناع ذاتى. . وأن يعمل ليعطى ثمار كده لمن يأتى بعده، وينجز ما لم يكن فى مقدور من أتى قبله إتمامه.

وكلنا يعلم الآن أن الإبقاء على الفلسفة المثالية بمفهومها السطحي، والضيق والحد، ليس أكثر من محاولة للإبقاء على جثث منع عنه كل ما يمدّه بمقومات الحياة. . . ويبدو لي أن الأفضل ألا أطيل متحدثاً عن ألفاظ يحيطها الغموض، وعن باقى التعريفات الخيالية التى لن تمكننا أبداً من وضع أيدينا على الحلول، والمعالم الحقيقية للأمور .

فيكفى أننا أصبحنا ندرك، أن قدرنا معلق بموطىء أقدامنا فى هذه الأرض، وأننا نجرب حظنا من الحياة ونواجه مصيرنا. . . نعطش ونجوع. . . وعلينا أن ننحنى دوماً باحثين عن العدالة بين نقائنا الذى ضاع فى التراب تحت أقدامنا.

٢٩

وكإتجاه فكرى وفنى، لمرحلة زمنية بدأت من منتصف القرن التاسع عشر، كانت الرومانتيكية أول عقبة - كرد فعل تلقائى - ضد سيطرة القيمة الزائفة والسطحية فى المجتمع. لكنه لم يكن رد فعل جماعى، إذ بنى على الانفعال الفردى للفنان المتمرد. . الذى قرر العزلة. لذلك لم تحدد الرومانتيكية إطار ثورى منظم. ووقفت فاعليتها على حدود الإبداع فى مجال الأدب والفن. وبقيت حالة من الحدة والتوتر، ناشئة عن التفاوت الطبقي، تحدد العلاقة بين الطبقات فى المجتمع.

فالفنان الرومانتيكى فى ذلك الحين أحجم عن انفصال إيجابى، ضد مثاليات الطبقة المتوسطة، تمجيد الصدام، ولف نفسه فى أكفان العزلة. وأمام كل القيم السائدة فى مجتمعه بما تحمله من مغريات ومآسى، رفع فقط

الشعارات مثل : الرجوع إلى رصانة ووقار التراث الإغريقى ، أو الرجوع إلى الطبيعة ، أو تأليه الذات ، أو تنمية حس صوفى أقرب إلى الهوس الدينى البيزنطى - وظل رد فعل الفنان وثورته يتمخض دائماً عن رفضه المواجهة ، منسلخاً عن دائرة الصراع ومتاعب الحياة ، والاستمرار فى عزله .

ومنذ القرن التاسع عشر إلى وقتنا هذا ، لم يتغير شىء من سلبية الفنان فى مواجهته للحياة أو عزوفه عن الصراع . . لهذا ، ومع ظروف أوروبا النفسية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية ، كان المناخ ملائماً لميلاد تيار رومانتيكى جديد ، فكانت الوجودية التى فرضت نفسها ، على التطور الفنى ، كتيار لم يحل محله بديل إلى الآن . فيها نجد الامتداد الطبيعى لفردية الفنان الرومانتيكى ، بعواطفه الجارحة ، الراض للقيود والالتزام المنظم . وفى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات أصبح «الوجود الذاتى» شعاراً جديداً يضاف إلى كل شعارات الفنان الرومانتيكى السابقة ، مثل : الرجوع إلى التراث الإغريقى ، أو الطبيعة . . إلى آخره - كما أوضحنا - ولف الفنان نفسه فى أكفان جديدة من وجوده ، أو بالأحرى فى عدمه . فوجوده أصبح عالمه الوحيد الذى يلوذ به فى عجزه عن مواجهة الحياة . . ترتب على هذا إحساس بالذنب يؤرقه ، ويدفعه دائماً إلى إتيان تصرفات شاذة ، أو لامعقولة ، هكذا وجدنا أبطال سارتر ، وألبير كامى . وكان أن تضمنت الوجودية ذلك الحس المأساوى المتشائم ، فالوجودى بقلقه الدائم يشعر بعدم الراحة على هذه الأرض .

نحن إذن فى نطاق فلسفة مبنية على الوحدة والقلق ، وهى ليست فلسفة اجتماعية بقدر ما هى منفى رومانتيكى . . إنها الخوف من مواجهة التحجر

الواقع في آلية وميكانيزم المجتمع البورجوازي الحديث . . إنها خوف يرجع إليه حينئذ بؤس الدائم لشيء مجهول، وقلق هدر، وغربة ألبير كامو - ومن هنا فقط نستطيع أن نضع أصبعنا على أصول الرومانسية في الفكر الوجودي، فنجدها تتخذ مساراً في فيضان جارف، من اللهفة والشوق إلى اليأس والوحدة، وفي خضم من الحس بالظلمة والليل . ولكن هل مع مثل هذه الأحاسيس والمشاعر، يمكن أن يقاد نضال في الحياة، من أجل تغيير شامل، وإعادة بناء مجتمع إنساني سليم ؟

وكان إن وجدت الوجودية نفسها محصورة في حجرات الطبقة البورجوازية، كفلسفة للخاصة . وحينما حاول الفلاسفة الوجوديون النزول بها للشارع كفلسفة عالمية جماعية - لم يجدوا في نطاقها ما ينادى بربط الإنسان بالآخر سوى وهم خرافي، للإحساس بمشاعر ومشاكل الآخرين من خلال المقاييس الذاتية للمرء .

وبناءً على كل ما تقدم، نجد الوجودية قد انحصر أثرها البناء، في مجال الفكر والفن فقط، وظلت بالنسبة للفنانين والشعراء فلسفة المنفى الوجداني، الذي يذهبون إليه باختيارهم . ظلت فلسفة غنية في تعبيراتها، واسعة في امتداد حدودها إلى ما بعد قلق الإنسان المباشر . . غنية كذلك بأوهامها ورموزها . . ظلت ارتباطاً يستند دوماً على دروب النفس البشرية الغامضة، وعلى ظلمة ضبابية من الأحاسيس الإنسانية المبهمة .

مثل هذه الرؤيا، قد محقق الكثير بالنسبة لشاعر أو روائي . . أما الفنان التشكيلي فقد ظل مع عدم انتهائه لها الانتفاء الكامل أو تعاطفه معها، هائلاً

غير مستقر، يبحث عن عقيدة فكرية ملموسة يستند إليها في سعيه الدؤوب وراء الشكل . . هكذا كنا ببدء الخمسينيات - في مستهل حياتنا الفنية - نتخبط بين مسالك هذه المذاهب جميعها، محاولين الربط بينها . . وكانت كتابات هنرى لوفافر في فلسفة الجمال هي السند الوحيد لنا حينذاك .

٣٠

وفي تخبطنا الفكرى هذا ، كانت تؤرقنا مشكلة الالتزام ، ولم يطل بنا الصراع والتأرجح طويلاً - رغم صغر سننا في أوائل الخمسينيات - فسرعان ما تركنا كل سفسطة تحاك حول الشكل والمضمون ، والتفرقة بينهما ، إذ اكتشفنا توافقاً من نوع ما بين المادية والوجودية . . وحرك وجداننا مضموناً جديداً . . منهج للحياة والفن وجدناه يتضح في أعمال المجددين من الشعراء والفنانين الفرنسيين . . كان هذا المنهج دلالة على موقفهم إزاء الأحداث أكثر منه تعبير عن وجهة نظر، فأعمالهم كانت تحمل قوة الرفض بالنسبة للمظهر الاجتماعى السائد لقيم الطبقة المتوسطة ، والأوضاع السياسية التى قامت عليها .

وفي استطاعتنا القول بأن هذا المضمون الجيد وجد مع الإحساس بأزمة العصر الحديث ، وكان أن فرض هذا المضمون أسلوباً جديداً . . يتحدد بأن الفنان كطاقة مجددة ومنتردة ، يفعل واضعاً نفسه خارج نطاق القيم الفنية البالية والميؤوس منها . . تلك القيم التى قد يسلم بها بعض محترفى الفن ، المناهضين لكل عملية بناءة . تمنينا في ذاك الحين - في مصر - لو استطعنا أن نكتف معاناة الحياة : وأن نصل إلى سبر أغوارها ومعناها . . وأن نكتشفها في

خلاصة الخلاصة . ثم نبشها في كل من الشكل والمضمون من كل عمل فني نقدمه . . لقد كان هذا ما لمسته في أعمال الفنانين العظام . هذه الخلاصة التي سعينا وراءها ، وأدركنا أنها الصدق الكامل في الحياة أدركنا أنها تتشكل بمدى عنف مواجهة الإنسان المعاصر للحدث ، وتعطى المعنى الكبير لوجود الفنان وصراعه ، وهى في الوقت ذاته الإطار الحقيقي الذى يحدده . هذه الخلاصة - بكلمة واحدة - اقتنعنا بها كمضمون جديد نبغى تحقيقه ، إن استطعنا لذلك سبيلاً . . مضمون يولد وينمو مع أزمة إنسان يعيشها بصدق . كنا حينذاك نأمل أن تحمل أعمالنا السمات المميزة لمظهر فني لا يخرج عن الحدود التي رسمتها في الأسطر السابقة وأن تحفر أعمالنا كذلك أثراً واضحاً في أعماق من حولنا .

وكما نعلم فإن الأشكال العظيمة تولد دائماً عن مضامين عظيمة . . فالتعاطف الإنساني الرقيق الذى نراه في رسوم جيتو الحائطية ولد من إيمانه بحركة الفرنسييسكان التي كانت طبيعة جيتو تميل إليها ، بصرف النظر عن كونه كان راهباً ورعاً أو زنديقاً . والعنف والصرخة وإرادة التصميم تتضح في طبيعة بيكاسو الثائرة التي خلقها تعاطفه مع الحركات اليسارية الثائرة . وكان أعماق الفنان مرشحاً معقداً ، يمر عبره شغفه بعبير الحياة وخلاصتها ، يمر مختلطاً مع إيمانه بما يعتنقه من أفكار . يمتزجان سوياً ليخرجا أخيراً في إطار أشكاله التي تصوغ مضمون عمله الفني . . وعمل كالجورينيكا يؤكد هذه الرؤية التي تدفعنا إلى التأكيد على عدم التقيد أو افتعال الموضوع بقدر تمسكنا بصياغة المضمون ، فالصياغة هى التي تحدد الموقف الإنساني الكبير للفنان . وبكلمات أوضح ، كل جزىء من العمل الفني تضيئه تلك النيران

التي تتأجج في أعماق الفنان، حتى ولو كان ثنية قماش في طبيعة صامته، أو جزءاً من سحابة قائمة في منظر طبيعي يتأجج بالموقف الإنساني والعقائدى الذى يقفه الفنان الحديث .

إذن فالاستناد على واقع الحياة التي نحياها، وعلى عمق التجربة الإنسانية التي نقودها - بصرف النظر عن نوعية ذلك الواقع أو تلك التجربة - هو المهم . ومع مثل هذا المفهوم وضعت لنا النقاط فوق الحروف . . فابتعدنا عن التزمت البلشفي الممجوج، الذى يفرض تمسكاً بموضوع إخبارى . فلا وجود لشكل أو مضمون يفرض على شاعر أو فنان حتى ولو كان متمشياً مع ما يعتنقه من عقائد، وأى شيء يعمل به سيعكس بصمات إيمانه بما يعتقده ويؤمن به . ومن المؤكد دائماً أن إبداعه الفنى لن يختلف عن موقفه الفكرى والنضالى، إن كان حقيقة فناناً . . وإن خطواته ستقوده سريعاً إلى المعركة التي يتمنى أن يتحدد بعدها مصير الإنسان .

ويمضى بنا الوقت . . ونكتشف أننا كنا رومانتيكين - نحن جيل الخمسينيات - في إيماننا وانفعالنا وفي آمالنا . . شيء بسيط لم نضعه في الحسبان وهو أن ظروفنا ومجتمعنا مختلفان . . فأمام أزمة صغيرة، قد يتلاشى كل شيء ويبقى فقط إصرارك وعنادك، اللذان قد لا يكون هناك جدوى منهما كذلك .

فأنت بمدينة كبيرة كالقاهرة، وحينما تثب في سيارة أجرة بعد انتظارك ساعتين في هجير يوليو، لا تفكر أبداً إن كانت السيارة قديمة وفي حالة سيئة أم لا . ولا تدري كذلك إن كان السائق مخبولاً، أو سكراناً، أو مسطولاً،

أوعصبى المزاج . . إن أى وضع اجتماعى إن لم ترض عنه قد تعمل على تغييره ، وأى أيديولوجية فكرية إن اكتشفت زيفها ، قد تضغطها بين أصابعك ، تكرمشها ثم تلقى بها بعيداً فى سلة المهملات . . لكن فى مدينة مثل القاهرة لها أوضاعها الخاصة فى تلك الآونة ومع مثل سيارة الأجرة هذه ومثل هذا السائق ومثل هذه الظروف يكون صعباً عليك اتخاذ قرار فى أى شىء . . فلا ضمان لك إن بقيت فى العربة ، ولا ضمان لك كذلك إن تركتها للطريق .

ولينعكس كل شىء . . وأى شىء . . فيما تصنعه من فن . . ويتساءل المرء : « ما العمل ؟؟ . . » .

٣١

أنكرنا جبر الفنان على موضوع ما ، أو فرض اتجاه فنى عليه ، فالتزامه لا يعنى الزامه ، كما أكدنا على أن صياغة العمل الفنى هى فقط التى تحدد لنا كيان الفنان الفكرى ، وموقفه الإنسانى ، ومع مثل هذا المبدأ يكون فى الإمكان ، ضم تيارات فنية تعارضت فى مظهرها مع المدرسة الواقعية التى نادى بها مفكرو الاشتراكية المادية ، من بين هذه التيارات - ودون شك أهمها - كانت المدرسة السريالية ، ولارتباطها ببداية حركة الشيوعية الدولية زادت أهميتها . فمعظم المفكرين والفنانين والشعراء الذين ساعدوا على قيام الأحزاب الشيوعية فى أوروبا فى الأربعينيات ، وقادوا المقاومة ضد النازى ، كانوا أصلاً سرياليين . . وحتى فى مصر ارتبطت الحركة الشيوعية بالرعييل الأول من الفنانين السرياليين ، أقصد « رمسيس يونان ورفقائه » . هذا من

الجانب التاريخي . . لكن الأهمية الحقيقية ، لعلاقة السيريالية بالفكر المادى ترجع إلى الحلول التى اقترحها الشعراء السيرياليون إزاء تجمد الفكر المادى . ومثل هذه العلاقة بنيت على أن السيريالية ، بكونها امتداداً للدادا ، فهى تمرد طبيعى ضد معاناة الفرد فى المجتمع .

ولنرجع إلى الوراء قليلاً ، إلى فرنسا فى الأمس القريب - ونقصد بالأمس أوائل القرن التاسع عشر - نجد أن فنانيها أوشكوا على رفض عنصر انفعال الفنان ، وذلك بمغالة أساتذتها الكبار ، قبل بداية الواقعية على المناداة بأن التصوير يجب أن يكون من أجل إجادة صنعة التصوير ، والشعر من أجل الشعر . . بطبيعة الحال مثل هذا الاتجاه ما كان يؤدى أخيراً إلا لمناورات مسرحية من أجل تجميل الواقع ونقله ، ولاستعراضات فى التكنيك . . فإجادة قيم فن التصوير بمفردها لا تكفى . . فكثيراً ما نشعر بحاجتنا إلى النظر للحياة من خلال منظار لا يعتمد على مدى ما يحققه من جودة الرؤية ، ولا يهم إن كان فى قدرته ضبط المسافات ، وعدسته مغبرة . . أى أننا كثيراً ما نشعر بحاجتنا إلى انفعال الناثر الرومانتيكى اللامنضبط .

ثم كانت بداية التعبير عن أشكال جديدة ، حين تزعم الملامية دون منازع ، التغيير فى الشعر . وكانت كلماته التى تتساقط متباعدة . . مشتتة على صفحاته ، تؤكد فى تساقطها ضربات ديسوسى ورافيل على البيانو . . وتقلصات أصابع رودان فى أسطح تماثيله . . هؤلاء كانوا عباقرة كأفراد ، ولا ينقصهم دفء أو انفعال ، لكن كاتجاه فنى ، يؤخذ عليهم الكثير . فمثلاً نحن وإن كنا لا نملك القدرة على نكران سحر كلمات الملامية ، إلا أننا لا

نشعر معها بنبض ولون دماء الإنسان ولا نحس الدماء ذاتها ، على كل ،
لقد كانت كلها محاولات للوصول إلى شاعرية اللحظة .

لقد كانت الرغبة في التعبير عن الحس المطلق بالانطلاق مع الحياة والفن
هى الغاية . لكن مع مثل هذا المنهج إن لم يكن الفنان عبقرياً يضع الجواهر
مع الرغبة في التحرر- إنه اتجه يحمل نظرة جحود نوعاً ما فالمضمون نظر إليه
على أنه لا أكثر من حس يحقق الشكل الذى لا يحمل تكاملاً ما . ومن هذه
النزعة ، ولدت التأثيرية كشورة في الشكل . والتكبيية كمحاولة لبناء
الشكل من جديد .

وبعد هذا وجدت بذور السريالية - وباقي ما حولها من نزعات متعددة -
وجدت السريالية متقبلة كل خطايا الوجود كما هى ، وكل البشاعة وكل
الفوضى ، وكل القذارة التى كثيراً ما لا يكون الإنسان مسؤولاً عنها .
وبذلت قصارى جهدها لتندفع إلى العالم والتاريخ محاولة أن تجد لقدمها
متسعا ، ومستخدمة لذلك سيطرتها على جانب شاعرى ، وسحر ميثا
فيزيقى غامض تنحدر معاله إلى انفعال ديلاكروا . ومثل هذا الغموض في
الفن يبنى قوته - على تقبلنا البديهي والتلقائي للحياة - إذن بزغت السريالية
من الغموض والتغنى بالظلمة ، محاولة أن تشق لها طريقاً من الواقع المرئى
الذى حاول أن ينكره الملامية وزملاؤه .

هذه الخطوة بادرت السريالية بأخذها ، وكانت على جانب كبير من
الأهمية بالنسبة لتاريخ الفن ولنا كفنانيين نؤمن بالتمرد . . وارتباط السريالية
بعد ذلك بالتفكير المادى كان ضرورة حتمية ، وبمثابة ضهان وملاذ لها ،

حتى تنقذ نفسها من الوقوع في مهاوى الرمزية التي تأتي مع البحث عن غرابة الشكل أو الكلمة والصوت . نقصد هنا رمزية الإيقاع ، كذلك كى تنقذ نفسها من حماس قوى للفن من أجل الفن . ورغم هذا الارتباط بالفكر المادى واليسارى وجد التعارض بينهما وعدم التوافق التام لتعارض النظرة السيربالية مع نظريات اليسار ، خصوصاً بالنسبة لما يمت لحرية الإرادة والتصميم لدى الفرد . فحرية الإرادة والتصميم أرجعت إليها السيربالية تلقائيتها . . أرجعتها إلى جذور قديمة ، ترتفع وتذهب أبعد من الواقع النسبى والعلاقات الموضوعية . أرجعتها إلى سطوة ، وسيطرة الحدس الدائمة ، سيطرته على الفكر وعلى النظرية ، فتلقائية الرغبة هى كل شىء .

وكان نتيجة هذا أن وجد الفنان الحديث نفسه يغلى في وعاء مع الوجودية التي أتت في أعقاب الشيوعية يبحثها عن الوجود والماهية ، والسيربالية بإصرارها على التحرر الداخلى . . وهو مع أية حالة وفي أى موضع من الصعب عليه تنظيم تلك الحلقات التي تربطه بالفكر المادى .

٣٢

تم التزاوج ظاهرياً فقط ، بين الفكر المادى والحركة السيربالية . وسرعان ما انضم معظم فناني وشعراء أوروبا الناهيين ، تحت لواء « المانفستو » ، الذى أصدره أندريه بریتون سنة ١٩٢٤ ، وفيه يحدد الشاعر بریتون ماهية السيربالية بالنسبة للفنان كموقف ، وللعمل الفنى كنتيجة . كانت صياغته تملك جراءة مخيفة . . وجاء المانفستو كعملية تهجين بين احترام الواقع كقيد ومنهج فكرى ، والحنين الملح للحلم كحرية وانطلاق ، إنه مزيج غريب من

النزعة الماركسية كـرغبة فى التحرر مع الرومانتيكية السـريالية . . ويرر
أندريه بریتون كلماته التى تختلف مع الماركسية بما يأتى :

إن الحدس يسيطر على الفكرة مهما وعينا أهميتها ، وتروينا فى تنفيذها .
والحدس هنا المقصود منه تلقائية التصرف . والفكرة هى بمعنى التفكير
العقلى . وتقدير أهمية وقوة الحدس ، يسهل السبيل كى يتم التزاوج المباشر
بينه وبين رغبة الإنسان فى المواجهة الصريحة للحياة دون تخطيط ودون
خوف ، ودون حساب لعواقب أمور . علينا إذن أن نلقى بأنفسنا فى خضم
الحدس لتتم التجربة كاملة . فالحدس من جانبه كفىل يدفعنا إلى مسار
حركة يملئها علينا . ومن هنا نصل إلى نوع تلقائى من الحركة ، أو إلى
«الأوتوماتيكية» كما أطلق عليها أندريه بریتون ، الذى أصر على عدم
الحساب المنظم المرسوم لتحقيق فكرة ما . كما استبعد أى تنظيم مدبر
للإرادة ، وذلك رغبة فى المحافظة على نقائها . وهذا هو الأمر الذى أنكره
كارل ماركس وفردريك إنجلز وبذلا قصارى جهدهما للابتعاد عنه وعدم
التعرض له ، مما سبب جانباً من النقص فى تطبيق نظرياتها على فلسفة
الجمال ، ولهما بعض العذر فأى نظرية ثورية اجتماعية تبنى أساساً على وضع
القوانين التى تحد نوعاً ما من حرية إرادة الفرد ، وذلك لصالح المجموع ،
وحتى تنتظم بمسار لها فى نطاق الحركة العامة للمجتمع ، إذن فأى ثورة
اجتماعية تستبعد فكرة إطلاق حرية الفرد وإرادته ، لتطفو دون هدف
مسترخية على سطح تيار الأحداث .

وليس معنى هذا أن البناء النظرى للمادية قد أغفل أهمية تدخل عامل
«إرادة الفرد» وأثرها على الجانب التاريخى الاجتماعى . . فهناك رباط قوى

يجمع بين إرادة الفرد وتطور المجتمع . فالدافع الاقتصادي - لسد حاجات الفرد - هو المحرك الرئيسى لديناميكية الحركة لدى الإنسان ، ودفعه للتطور، وتلك الديناميكية تؤدي بدورها لكل نشاطات الإنسان الفكرية من خلق وإبداع . . إذن فحركة إرادة الفرد هي كل شيء . . وأدى هذا إلى ارتباط المادية مع السريالية برباط يحمل الكثير من التناقض .

ومن هنا كان ارتباط أندريه بریتون بالجانب المادى ، ولكنه كان ارتباطاً يملك ترجمة لرؤيته هو عن الموضوع ، إذ أغفل إصرار المادية على أن إرادة الفرد، لا بد أن تتحرك في إطار المنطق الذى ترسمه لها ، وفي نطاق الحركة الشاملة للمجتمع الذى يبنى أساساً على صراع القيم الهابطة ضد القيم الصاعدة .

هذه الترجمة أو الفهم المبرر للفكر المادى أوقع أندريه بریتون في خطأ آخر، إذ كان لا بد له من شيء يحدد وينظم «الأوتوماتيكية» هذه أو تلقائية الحركة فأصر على ما أطلق عليه لفظ «الإلهام أو الوازع الغريزى» . ويقصد بالإلهام هنا تلك الدوافع التى تحركها الاحتياجات الفسيولوجية . . لكن مثل هذه الدوافع قد تجمع فلا يمكن ضبطها أو الحد منها ، وحيث لا سيطرة لإرادة الإنسان المنظمة عليها ، ولا لذكائه وقوة إدراكه .

ولم يعط إصرار أندريه بریتون على ما أطلق عليه الإلهام الغريزى ، الدعم الكافى لتكامل النظرية ، لأنه «بأوتوماتيكية» هذه - أو تلقائية الحركة والتصرف التى بنى نظريته عليها جرد هذا الإلهام الغريزى وأبعد عنه كل قوة وقيمة ممكنة . فمن الصعب مناقشة أو الاعتماد - حتى من خلال الجانب

النظري فقط — على قوة غير منظمة . إذن فهو يقودنا ثانية إلى وضع يكاد يتشابه في سلبته مع باكورة الرومانتيكية . . إنه مظهر جديد للعزلة والاستكانة التي وعها الرواد الأول الرومانتيكيون ، سواء كانوا من الألمان أو الإنجليز أو الفرنسيين . . إذ كان الاستسلام لأحلام اليقظة بالنسبة لهم كل شيء : الغاية والوسيلة . .

كان الحلم إذن بالنسبة لأندريه بریتون يمثل اللحظة التي تتم فيها سيطرة الجسد — كاحتياج وغرائز مكبوتة — على العقل كأداة تنفيذ منظمة ، تخضع للمنطق وتملك القيود الاجتماعية . وبالنسبة لبریتون في الحلم فقط نملك القدرة على تحطيم القيود ، وتمزيق الستر ، ونصل إلى حالة من الوجود النقي المنصهر ، فيحقق الإنسان ذاته كاملة . . وحتى إن وصل الإنسان إلى مثل هذه الحالة عن طريق الخمر والمخدرات ؛ فهذا أمر لا يهم .

وباختصار ، يجب أن يكون الفنان السريالي أثناء إبداعه عارياً أمام وجوده ، يلف ويدور وراء ذلك الوجود في دائرة مغلقة . وكل شيء آخر يجب أن يختفى من طريقه وهو في هذه الدائرة حتى يمكنه الإمساك بوجوده . يا لها من صورة سريالية تبعد كل البعد عن الخضوع لمنطق علمي . . صورة تحدد نقطة الضعف الرئيسية في نظرية بریتون . . إذ هيئات للفنان أن يمسك بوجوده . . وهو في دورانه هذا يدور في الحقيقة حول مركز قد تركزت فيه ذاته .

نرى إذن من كل هذا التسلسل ، نقاط اتصال واضحة بين الوجودية والسريالية ، فهما تقريباً نتاج عصر واحد وظروف اجتماعية واحدة . .

ونستطيع القول أن السريالية هي المائل الشاعرى للفلسفة الوجودية . . وإن الخطأ الوحيد الذى وقعت فيه السريالية يظهر بوضوح فى أنها تنقصها القوة على الارتباط المباشر بالوجود المادى ، وفى نفس الوقت تنقصها القوة على جر نفسها بعيداً عن العوامل التى ترتب على الموقف الإيجابى للفكر المادى . وعلى هذا لم يكن هناك بد من أن يترك جانب من فنانى وشعراء أوروبا أندريه بریتون إلى الحرب الأهلية الأسبانية ، ثم يتركوه ثانية فى بداية الأربعينيات للانضمام إلى حركات مقاومة النازى كمناضلين ، وكفنانين يساريين سرياليين مفضلين دون تردد أن يواجهوا أنفسهم بمواجهتهم للأزمة التى يمر بها المجتمع بأسره .

ومع تلك المبادرة هاج أندريه بریتون وماج . . واتهم رفاقه بتنصلهم للحركة السريالية ، وأنهم قد باعوا القضية الفنية ، بربطها بالقضايا السياسية وأغلق على نفسه دونهم ، ودون الحياة ، ودون الفن . وهكذا تحول الشاعر العظيم أندريه بریتون من شاعر كان يملك إيجابية الرفض . . تحول إلى سلبية الرفض .

هذه العزلة دفعت أراجون أن يقول عنه قبيل وفاته بسنوات : « إن أندريه بریتون يعيش بيننا وكأنه فى منفى » .

٣٣

وبمبالغة بعض الفنانين السرياليين والشيوعيين من ذوى النفوس المتمردة الشائنة ، فى سعيهم وراء التحرر من قيود القيم ، اتخذت تصرفاتهم صفة الشذوذ والانحلال الذى يتنافى مع مفهوم الطبقة المتوسطة

الأخلاقي ، أقصد مقاييس العيب والحرام المصطلح عليها ، والتي لا تتعارض مع المواءمة الواضحة للمجتمع ، تلك المواءمة التي هي دائماً سمة الإنسان العادى البسيط الذى ليست له مطالب نفسية معقدة يحددها القلق والفراغ .

مثل هذه التصرفات الشاذة قد لا يتقبلها فنانون يشعرون بالتزام فى حياتهم وفى تصرفاتهم وفى أعمالهم . . يحترمون تقاليد مجتمعهم ووجهة نظر من يحيط بهم ، لانهم يؤمنون أن فى التزامهم هذا احتراماً للإنسان نفسه .

وهكذا بضيايع الحدود واختلاط الأمور والتباسها على كثير من الفنانين . وكرد فعل ضد التيارات الفكرية التى قد تحمل تمرداً أو تحرراً ، وجد ثانية فى أوروبا وبالتبعية فى مصر ، من ينادى بأن الفن للفن ، وبضرورة تراجع الفنان إلى مرسومه ، وبعده عن كل الصراعات ، ليقصر على تجويد صناعته فى إطار إدراكه . وكان إن وجد صدق لـ Hermitism « الانعزالية » - كمذهب - ينادى برجوع الفنان إلى عزلة يفرضها على نفسه وباختياره . إنها مظهر خادع لرغبة الفنان فى التكامل ضد الضيايع فى مجتمعه وارتباطه بشيء ملموس ، ألا وهو صناعته .

ودائماً يظهر مثل هذا الاتجاه فى الأزمنة التى ينادى التيار الفكرى السائد فيها بتوظيف الفن لخدمة السياسة بطريقة سافرة ومباشرة . . أو يحاول فيها الضغط على الفنان ، حتى يضطر أن يقوم بالدعاية لصالح الطبقة الحاكمة . وما تطالب به الهرميتزم هو أن يسجن الفنان فى إطار تمليه عليه طبيعة صناعته . وفى سكون العزلة يتجنب كل صدمات المرحلة التاريخية التى يمر بها . .

بعبارة صريحة : الانعزالية يعييبها كمذهب فنى ، إنها تتناقض مع صلابة الفنان ، وتتجاهل عناده ، ويحل بدلاً عنهما الإحساس بالدهشة المزوجة بالذعر ، ومرجعه خوف الفنان من الجو المحيط به . . فيتقوقع حامياً نفسه بقشرة سميكة من العزلة . . لكن كثيراً ما تسبب له تلك العزلة نوعاً من الفوضى . . فمن المحال أن تصبح حماية الفنان لنفسه من الأحداث ، غايته التي يعمل على استمرارها ، وأحياناً ما ينتج عن عزلته هذه إيمان باللامبالاة في الحياة . . وبكلمات أخرى الانعزالية ما هى سوى محاولة لإيجاد عالم محايد للفنان . . وتمنعه من أن يأخذ موقفاً ، أو يلعب دوراً على مسرح تطور المجتمع حوله .

إنها بالضبط التابوت الذى يحفظ به جثمان الميت خشية التعرض للجو ، فالفنان فى حالة الانعزالية هذه بعيد كل البعد عن أى تفاعل ، إلا إنفعال يحدده قلق يقود الفنان إلى الجانب الراكد غير المؤثر من الحياة .

وهكذا نرى أن النتيجة المتوقعة من تلك العزلة الاختيارية ، لن تكون سوى حالة سيكولوجية مرضية . . حالة هلامية ، لزجة يحملها الفنان كعبء وهو ماض فى ظلمة وإلى ظلمة ، بينما تضغط عليه دواماً عوامل غامضة تطالبه أن يجد شكلاً وكياناً اجتماعياً محدداً له .

٣٤

نحدثنا عن انعزال الفنان كمذهب واتجاه . . وتتمتع لحديثنا ، أقول أن هناك فرقاً بين أن يحاصر الفنان فتفرض عليه العزلة ، فعليه أن يتحملها فى صبر ، وبين انعزال يقوده هو بإرادته متغنياً به ومتناسياً حقيقة وظيفته

وموقفه . وفي انعزاله هذا يمضى الفنان مخبئاً نفسه كلية خلف أوهام وقدرات خرافية وكأنه أورفيوس ، قادر بترنيماته على التأثير في كل كائن حي . . وفي الحقيقة أنه يهمهم ، ويتمم بكلمات جامدة أو غامضة أو مستهلكة . . يعيد صياغتها المرة تلو المرة ، وفي كل مرة تزداد مفرداته غموضاً ، وتنقص سحراً دون أن يدري ، وكأنه لا أمان له ، إن لم يستتر خلف ستر كثيفة من إطلاق بخور ، وترنيمات مبهمه .

ونحن كفنانين ، إن عزلنا أنفسنا دون تفكير ، قد نجد أنفسنا إزاء موقف صعب ، لا نستطيع فيه أن نجمع شتات أنفسنا ، بعد أن بعثرتنا وعصفت بنا أزمات الانطواء . . وكيف يتأتى لنا أن نعيد صياغة كياننا الفنى والنفسى ، أو نهتدى إلى طريق ، وقد فقدنا موطئ أقدامنا ، ووحشة العزلة تأخذ بخناقنا؟؟ . . تبعثر وتشتت طاقاتنا على التفكير . . نصبح غائبين عن عصرنا ، لكننا نتوهم حضورنا . . نتوهم فجراً جديداً . . نتوهم ميلاداً جديداً . . نتوهم فقساً جديداً . . والحقيقة أنه بعزلتنا لن يمكننا بتاتاً الحصول على شيء من هذا .

إذن فلنتحدث عن العزلة من زاوية أنها مذهب فنى ، نتحدث عنها على أنها انهيار ثقافى يصاحب فترة سياسية معينة ، مرحلة اضمحلال بالنسبة الخاصة الخاصة من المفكرين ، فى مجتمع تصبح الغلبة فيه لقوة تركب موجة النفاق والتملق للجواهر .

إذن فعزلة الفنان هنا ليست أكثر أو أقل من احتجاج سلبى - منشأه نضج إدراك الفنان الفنى والسياسى والاجتماعى - وقوفه صامتاً .

لكن ، ما قيمة احتجاج سلبى أمام قوة تملك المقدرة على الفرض والتغيير والتثبيت ؟ إذن هنا تبرز غربة للفنان الذى يحاول أن يقنع فيها نفسه ، بعدم جدوى الصراع ، أو التعاون ، أو حتى التأقلم . . فيفضل الجانب السهل ، على أنه طريق السلامة ، يفضل ذلك على إقامة صراع شرس . إنه هروب وهجرة من المجتمع ، لكن من نوع آخر .

ولنقل ، مع سياق حديثنا هذا ، إنه من الجانب الآخر ، نجد أن أى رد فعل من جانب الفنان ضد هذه العزلة ، لا يمكن أن يقام إلا على أرضية صلبة من الإيمان بعبقريته ما . . بموقف وباتجاه ، وأن يكون الفنان مالكا القدرة على التعبير السليم عن عواطفه بالضبط دون مساومة . وأن تأتى انتفاضته كاندفاع قوى للإعلان عما يختلج في أعماقه من أحاسيس . أى ينصت فقط لما يمليه عليه ضميره . . لكن أن يهمس الفنان ويهمهم ، أو يجيد ويجود ما يمليه آخرون عليه ، فما هى سوى عيوب مكتسبة في حياة الفنان ، أو ترجع إلى عادة سيئة اعتاد عليها ، وعلمه أن يتخلص منها . وإنما ضرورة لا مناص ولا خلاص منها ، أن يتحدث جاهراً بما يحس . . وإن لم يستطع ليصرح بعجزه . . هذا هو الوضع الوحيد لموقفه ولحياته ولفنه ، الذى يطلب منه ، تأكيداً لموقفه وحياته ، وفنه .

٣٥

السطور القادمة ، تحمل في طياتها ، كلمات تدور حول التعبيرية . . قد تبدو هذه الكلمات غريبة ، لكننا نستبعد دائماً في مثل هذه المناقشات الأساتذة الكبار الذين يتجاوزون بعقريتهم أية تقنيات ، وإن تمعنا قليلاً في

تأملنا للتعبيرية نجد أنه دائماً يلازمها مناخ سيكولوجى معين وهو حالة لا يمكن التغاضى عنها ، هذه الحالة تميز التعبيرية كاتجاه للرؤية والتفكير يسرى طالما وجدت ظروف اجتماعية وسياسية معينة ، ويقوده فنانون ناقدون على الفترة التاريخية التى تمر بها مجتمعاتهم وعلى سبيل المثال : كرد فعل ضد التفكير النازى والفاشى فى أوروبا نضجت التعبيرية ، بمعنى أصبح ، اتضحت معالمها بالصورة المتعارف عليها الآن . وهذا معناه أنها أتت مع فترة عانى فيها الإنسان ، من ألم وعذاب مضمن صاحبه كبت للحريات . مثل هذه الظروف هى المظهر الذى يصاحب التيار التعبيرى دائماً . فالكبت يصاحبه ، فى أغلب الأحيان ، فوضى فى العواطف والأحاسيس ، وعدم القدرة على السيطرة عليها . هذه الفوضى بدورها تجر فى أذيالها رغبة فى التنفيس عما يسبب من منغصات وإزعاج .

ويتحقق هذا التنفيس عند التعبير بطريقة عنيفة لا يحددها المنطق أو النظام ، وبأشكال قد تكون ملتوية أو مشوهة . وهذا قد لا يتطابق مع النظرة الكلاسيكية للفن التى تنادى : بأن العمل الفنى هو تحقيق للرغبة الكامنة فى الإنسان للدفاع عن الكمال والقوة والصفاء كقيمة مطلقة ، وتحقيق النظرة الشاملة للاتزان العام فى الوجود ، والفن - بوجه عام - صورة من هذا الكمال وهذا الاتزان . لكن التعبيرية تعتمد فى المصاف الأول على الصدمة ، أى على ما يهز كيان الفنان ، وبالتبعية يهز كيان المتلقى ، وقد تحمل تلك الصدمة ضياعاً وعنفاً ، وغياب عنصر القدرة على التنظيم .

إذن فهى ليست التعبير المنظم عن مرارة تجربة عاناها الإنسان ، تعبيراً يحمل فهماً منطقياً ، وصياغة هادئة لتلك الصدمة . إن التعبيرية تعكس

الآلام والمعاناة بكل ما تحمله من مؤثرات ، ومضاعفات عاطفية ، وتلقى بها مبعثرة ، ومشتتة على سطح اللوحة حاملة كل صراخ الإنسان البائس . . . ومن هنا نجد أنفسنا نتراجع عن التسليم بها كلية - دون قيد أو شرط . . . وفي الوقت ذاته نتراجع بنفس القوة ، ونفس المقدار عن التسليم للصياغة المنظمة ، والتعبير المهندم الذى يعكس الطبيعة بطريقة جامدة ، مثل المدرسة الطبيعية .

وكما أن الفلسفة لا يمكن لها أن تكون علماً بمفهوم العلم . . . إذن فالفن في الوقت ذاته وبهذا المنطق ، لا يمكن له أن يكون علماً يختص بمحاكاة الطبيعة فقط ، فهو يبنى أصلاً على العلاقة المباشرة للفرد مع رغباته في الحياة ، أى هو إعادة تنظيم لعلاقات نحسها في الوجود ونحولها إلى قيمة ملموسة . . . ويولد الفن من صدام الإنسان بما حوله . . . إذن فهو يبنى على شقين ، هما الفنان والحياة ، أو بصورة أخرى على الجانب الذاتى والجانب الموضوعى ، وإن تغلب أحد الشقين وسيطر ، تسقط لك العلاقة التى تربطهما ، أو بالأحرى تتولد العلاقة عن احتكاك الشقين ببعضهما . وهكذا نجد أن التعبيرية وفق مظهرها ليست سوى تعبيراً عن الحياة يحمل شقاً واحداً ، أى الجانب الذاتى الذى هو الإنسان فقط . مثلما تحمل المدرسة الطبيعية الشق الآخر الذى هو الطبيعة .

ونجد أن المفهوم الكامل للفن كوحدة علاقات سليمة تجمع عناصر الصورة وتحمل نظاماً قاسياً - يغيب لحد كبير في أعمال الفنانين التعبيريين ونستثنى هنا الأساتذة الكبار . . . وكيف لهم تحقيق مثل هذه العلاقات وشاغلهم الأكبر هو التنفيس عن كل مظاهر الفوضى الناتجة عن المعاناة

وعن أزمة الإنسان ؟ . . إن أعمالهم هى مرآة تحمل نفسية حطمتها الظروف القاسية ويكاد غبار اليأس أن يغطيها .

ولكننا نقرر القول أنه عند تقنيننا للتعبيرية كتيار ومدرسة فنية يجب استثناء الأساتذة العظام ، نستبعدهم لأنهم كعباقرة يتعدون مرحلتهم الزمنية ، وهم يملكون من المواهب والميزات ما يكفى لكى تحمل لوحاتهم ذلك النظام ، وتلك العلاقات التشكيلية السليمة التى نتحدث عنها ، كما تحمل كذلك العلاقات التى تنتج عن صدامهم ومواجهتهم الحقيقية للحياة وللظروف التى حولهم . ومن هؤلاء الفنانين : هيرشتر ، وشميدت روتلف ومومور ، ونولد . . وفى الإمكان كذلك إضافة كوكشا .

انتهينا فيما سبق ، إلى أن مذهبين كالتعبيرية والطبيعية قد يحملان الشقين المتناقضين من الفن والحياة . . وتنتمى للقول : إن هذا هو السبب الذى من أجله نلمح فى أعمال كثير من التعبيريين والطبيين شىء ينقصهم . . يعجزون عن الإفصاح عنه . إنه الرغبة التى تنحصر فى حنين الفنان إلى الابتداء ، أو الانطلاق من الخط الذى ينطلق منه زميله من المدرسة الأخرى . أى يريد أن يقطع واقعه من نقيضه . وكما قلنا نشعر من كلتا المدرستين بالنقص . . وإن كليهما فى حاجة إلى مقومات المدرسة الأخرى . . نعى امتلاك نظرة متكاملة عن الحياة . . تلك النظرة التى غالباً ما تبني على القدرة على جمع المتناقضات فى صعيد واحد .

وكان صور كل من المدرستين - على طرفى نقيض - تمضى حاملة قلقاً ملحاً على نقيض مكبوت فى أعماقها ، ولا يمكنها البوح به . فتبدو

التعبيرية، وكأن الفنان يجرح أو يمزق ذاته، عله يشفى نفسه مما يحيط به . . .
بينما الأخرى - نقصد الطبيعية - تبدو وقد أغلق الفنان على نفسه وأسدل
عليها ستاراً كثيفاً حتى لا تجد ذاته منفذاً إلى سطح اللوحة، أثناء نقله
الجاف للطبيعة. والأمر يتساوى، فكلا الوضعين لا يمثل الكمال المنشود.

وموجز القول أن كلاً من المدرستين، قد اختصت نفسها بجزء من
حقيقة الحقيقة، لا تكامل فيه، ولا يحمل صفات الكمال . . . وسواء كان
ذلك الجزء يرجع إلى العالم الباطنى للفنان كما فى التعبيرية، أو هو تمثيل
العالم الظاهرى حوله، كما فى الطبيعية . . . وسيان كان مرتبطاً بالناحية
السيكولوجية للفنان كما هو فى الحالة الأولى، أو هو يرجع إلى رؤيته
الموضوعية للأشياء كما فى الحالة الثانية، فالأمر يتساوى فى كليهما، ولا
يخرج عن كونه تقريراً غير واف .

ويجب ألا ننسى أن المدرسة الطبيعية هى نتاج القيم التى سادت مجتمع
الطبقة المتوسطة، وإن كانت الجانب السئ منها . . . كالاقتعال .
والسطحية، والزيف . وقد تختفى كلية فى أعمال المدرسة الطبيعية دلائل ما
يربط الإنسان بعلاقاته الاجتماعية، أى صراعه الاجتماعى والاقتصادى .

وكامتداد لاستسلام الطبقة المتوسطة لكثير من القيم، لا تعبر الطبيعية
عن أى مظهر من مظاهر تمرد الفنان الذى يجب أن يكون .

وأظن أنه مع مثل هذا البناء والتكوين، لا تتحقق العلاقة السليمة بين
الفنان والحياة والأحداث والأشياء، ولا تعطى له الفرصة كاملة لتحقيق
الاتزان والتكامل مع المجتمع أو فى اللوحة .

ولذا يجب أن نعرف ونرجع لصراع المتناقضات قيمته . . سواء كان هذا الصراع يختلج في أعماقنا ، أو يتأكد في مظاهر الحياة حولنا . . وأن نرسم ارتباط الإنسان بنفسه ، وبما حوله في علاقات سليمة ، دون تقليل لقواه المعنوية والفكرية ، أو لقدراته على قيادة صراعه مزوداً بعناده وتمرده الأزلى . . بالأحرى نحاول أن نرجع للفن قدرته على الوقوف على أرضيته الاجتماعية . . نرجعه إلى واقعيته المتأصلة فيه . لكن ما هي تلك الواقعية المطلوبة ؟ هل هي واقعية الشكل ؟ هل هي واقعية المضمون ؟ لا إنها واقعية الصراع . . وواقعية العلاقات .

٣٧

إذن فهي واقعية تعتمد على فهم كامل لديالكتيكية الحياة ، وفهم سليم لصراع المتناقضات فيها ، إنها واقعية تبنى على الشد والجذب . . وعلى حيوية الفنان : تفاعله ، صراعه وإيجابيته اتجاه المجتمع حوله . . فإذ به يحقق التكامل في عمله الفني عن طريق تباين وتنوع الخطوط والألوان والدرجات . . وإذ بها واقعية تعكس الحياة بكل ما تحمله أبعاد المعنى الشامل للفظ ، دون أن تمت لمضمون أو لشكل مثالي . . أى لا ترتبط بالنظرة المثالية التي لا تلقى بالاً للحجوم الطبيعية والحقيقية للأمور وللأشياء ، وتحتوى بين شقيها حساً جامداً للحياة كلها . . وهذا ما حاول البناء الفكري لصراع المتناقضات أن يحطمه .

ونحن في استخدامنا للفظ واقعية ، يجب أن نزيل عن الكلمة ونبعد الفهم الخاطيء الذي يحصرها في أنها ليست إلا محاولة ترجمة للواقع ، أو

نقله ، محاولة تبعتها عن أى شكل يتنمى إلى تمثيل الطبيعة بشكلها المرئى فقط ، كما يجب ألا تربطها بالمدرسة الطبيعية .

كذلك يجب أن نتجنب الوقوع فى نفس المهاوى التى وقع فيها الشاعر الفرنسى أراجون ، حين تحمس لما سعى فى المدارس الفنية باسم الواقعية الاشتراكية ، فأوجد لها المبررات . ولإيمانه بالفكر اليسارى أراد أن ينقذ مفهومها بدفاع مهلهل ، ذلك المفهوم فرضه بعض الاشتراكيين فى فترة ما ، فشرحه أراجون متجاوزاً فى شرحه حدود المعنى الحقيقى للتسمية . . أى ارتفع بمعناها إلى نوايا الفنان التى قد لا تتحقق فى العمل الفنى . . وهنا موطن الخطأ . . إذ أسند لها ما ليس بها من حرارة التجربة ووظيفة الرمز ، كما ربطها بالسيرىالية .

إن ما نريده هنا ونرمى إليه ، هو واقعية تملك التمثيل الحقيقى للموقف ، وتتجاوز حدود الشئ المرئى لترتفع به إلى المعنى المطلق . . إنها ليست واقعية تبرر الرمز والتجريد الذى انحصرت نظرية أراجون فيها دون أن يكون هناك وجود لرمز أو تجريد . . ولا ننكر أننا عن طريق التجريد يمكننا الوصول إلى أشكال ، وأنماط إنسانية ، لكننا نتحفظ مع هذا الأمر ، لا لأننا نرفض التجريد كقيمة بوجه عام ، بل خشية أن يؤخذ كلامنا على أنه تسليم بالموافقة على مبدأ افتعال تحوير الواقع إلى أشكال تجريدية . . هذا من ناحية . . كذلك نحن لا نسلم كلية للرمزية ، فالرمز دائماً يعجز عن تمثيل العواطف التمثيل الصحيح ، أو التعبير عنها وهى فى قمة انفعالها . . لكن قد يصبح الانفعال فى حد ذاته رمزاً . والرمز دائماً يتجمد ، إن كرهه الفنان أو فكر فيه مسبقاً أثناء الإبداع . . وحينذاك يبدأ الفنان فى افتعال لصق عناصر

لوحته بعضها ببعض ، لكن هيهات لها أن تلتئم لافتقادها نزعة التلقائية الفنية للأحاسيس .

وكثيراً ما يتجمد الرمز في حد ذاته فاقداً كل نبض . . يصبح يابساً دون حس . . إن الرمز والرمزية - كمذهب فنى يفتعل - هى نتاج واضح ، ومكثف للثقافة الجوفاء ، أى ثقافة الصالونات ، نقصد الثقافة من أجل الحذلقه . فمع الرمز المفتعل ينتهى كل صراع وحس درامى . وهكذا تنتهى الرمزية - بهذه الكيفية - تنتهى على وهم إطاره منسوج من أشياء لا يمكن تحديد معناها أو وصفها . إن الرمزية - بمفهوم أن نرسم للشيء بدلالات أخرى - هى جزء من منهج الشعر وليست إحدى مقومات العمل التشكيلى . ولهذا فنحن نتجنب الرمزية بقدر المستطاع فى البناء الشكلى للعمل الفنى ، حتى إن صادف وكأنت فيجب ألا نعطيها الأهمية . . فقط نرجعها إلى صورها المرتبطة بالعقل الباطن التى تمكنا من استرجاع جذورها التى ترجع إلى واقع عشناه ذات مرة بأعصاب حادة ، ومشدودة . . وحينئذ فى هذه الحالة فالرمزية ليست أنماطاً ثابتة ، وأشكالاً يتناولها الفنان ، ثم يتداولها منه غيره . . بل هى حس يفيض مع الواقع المطلق للشيء . إنها الربط الحى لعلاقة الفنان بالحياة وللعلاقات فى العمل الفنى . وهى لا توحى لنا فقط بشيء أو شكل أو حالة بقدر ما هى انفعال عكسى يصل بنا إلى أقصى حس درامى تزول معه كل شوائب الضعف الرومانتيكى والعواطف . وحينئذ فلا يمكن فصلها عن المعنى المطلق لواقع يصبو إليه الفنان دوماً ، ويتجدد بتجدد انفعاله . . واقع يملك المقدرة على أن يحرف فى أثره ثورة اندفاع دماء الإنسان بكامل قوتها وروعته ، وحينئذ ، هل يمكننا

أن نميز الرمز من الواقع ؟ ففى الفن ، إذا عبر الواقع عن قيم مطلقة بكل عنفوانه ، فهو رمز ، والرمز هيهات له أن يقول بوضوح ، إلا إذا حل في طبياته ارتباطاً بواقع الشيء والحياة . وهنا قد نقرب من أراجون في دفاعه عن الواقعية الاشتراكية بكل ما يحملها من رمز وتجريد وإن كنا لا نتطابق مع فكره تماماً .

إن ما نصبو إليه في الواقعية هو الصدق ، الذى يرتفع بتلقائية إلى حرارة الانفعال ، مما يجعلها تقترب من الرمز . .

٣٨

وبهذا التفكير يستطيع الفنان أن يحمى نفسه من متاهات ميتافيزيقية ، مع الفكر المثالى ، وأضغاث أحلام قد يتخبط فيها مع السيرىالية . . كما ينقذه من عدم التحديد ، وعدم وضوح الفكر ، التى قد تسببها الدوافع السيكلوجية لدى الفنان التعبيرى . ولكى نضع النقاط فوق الحروف ، موضحين بالضبط ما ترمى إليه ، نقول : إن أى منهج يكون فى استطاعته إثراء علاقات أجزاء العمل الفنى ووحداتها - فى القرن العشرين - لا بد له أن ينسج جزء كبير منه من التصور المادى للأشياء والعلاقات . . كما أن هذا الموقف يزود المرء بنظرة شمولية لمجموع علاقات الفرد بالمجتمع والتاريخ والحياة ، وتحديد إطاره من خلال منطق وضعى . . وحتى إن ألقى الفنان فيما بعد بالماركسية كافراً ، وارتد إلى المثالية ، سيظل هذا القالب ملازماً له ، وكأنه انضبط عليه . هذه هى القيمة الحقيقية للديالكتيك المادى : أن يعطى لنا النظرة الشمولية للحياة فى تكاملها ، والإنسان فى تماسكه كجزء من الواقع دون الضياع فى أبعاد ميتافيزيقية .

ودائماً ما يرجع قصور الفنان ، وعجزه عن إعطائنا أعمالاً تامة ونقية ، إلى تفسخه وتفككه ، وتحلله في أعماقه . حتى وإن تظاهر بعكس هذا فهو يخدع نفسه . ومثل هذا التفسخ الباطنى ، دائماً ما يدفع الفنان إلى أحد جانبيه تبني عليها معاً تكامل شخصيته ، فهو إما أن يميل إلى نطاق قدراته العقلية وتكون النتيجة جهوداً وحذقة ، أو يعمل بوازع من حسه ومشاعره فقط ، وبهذا تكون فوضى اللا منطق وعشوائية التعبير . والنتيجة بوجه عام ، هى قصور وعدم تكامل فى بنائه الفكرى والحسى ، وبالتبعية بنائه الفنى . ومع مثل هذا الخلل ، لا يتحقق ارتباط للفنان بالحياة ، أو بالفن أو بالمجتمع . . ويفتقد ثقته بنفسه .

والأحرى أن يتخذ الفنان موقفه على نقيض هذا ، فيتقدم محصناً بصلابة الرؤية وتكامل البناء ، وبلا تحبط أو شك فى ثقته بنفسه ، وذلك حتى لا يفقد العمل الفنى حيويته وشاعريته . . وعبثاً نحصل على تلك الشاعرية فى العمل الفنى - التى كثيراً ما تحدثنا عنها - دون تماسك الفنان ووضوحه فى عمله وفى حياته . وحتى مع تدفق العمل الفنى بالانفعال وثورة الغرائز ، فهو رخوا بلا صلابه إن لم يدعم هذا الانفعال بتفكير عقلى سليم ، ودون وضع لاعتبارات الصراع المادية سنقع ثانية فى شرك خطأ جسيم . وقد حذرنا من ذلك تجارب السرياليين التى تذكرنا بأن التعبير عن الغريزة ينادى بوضوح الفكرة والبناء السليم كى يتمان جموحها الغامض ، وأن الإلهام والحسد يتطلبان الوعى الذى يملك المنطق . . والأعمال الفنية التى بقت مستقرة وخالدة من المدرسة السريالية هى التى تملك كلا الجانبين اللذين تحدثنا عنهما .

وأى جانب من الإثنين ، يجب ألا يضحى به فى سبيل الآخر . . إذ أن الفصل ، أو التقسيم كفى فى حد ذاته أن يقضى ، أو يقتطع من سلامة العمل الفنى أهم عناصره ومقوماته الحية .

إن الإنسان أو الفنان الذى نتطلع إليه ، وهو الذى نتحدث عنه هنا ، يتكون من ثلاثة أضلاع متساوية : العقل . . والغريزة . . والإرادة . . هذه هى مقوماته حتى يستقيم فى كامل قواه ، ويكون فى استطاعته إبداع وإتيان عمل فنى متكامل وسليم . ودائماً نتذكر حاجتنا لمثل هذا الفنان إن تحدثنا عن الموقف الإيجابى بالنسبة للحياة . وأى محاولة لتقسيم ، أو تفكيك تلك الأضلاع الثلاثة ، أو الأبعاد بينها ، كافية كى ينتهى الأمر إلى زيف ، أو عبث فنى . . زيف يملك السفسطة أو الحذقة أو الجمود ، أو عشوائية الصراخ غير المنظم . والفصل بين أبعاد شخصية الفنان يؤدى حتماً إلى خطايا الثقافة الجوفاء التى لا داعى لها .

وكى نرجع ثانية للإنسان - نقصد هنا الفنان - شموخه واندفاعاته الصريحة أى نرجع له إيجابيته ، علينا أولاً أن نبعد عن كل ما يقتطعه من ارتباطه الكامل بمجتمعه . . نبعد عن كل ما يعمل على تفكيك مقومات شخصيته . . فأولاً وأخيراً ، وقبل كل شئ ، يجب أن يحصل الفنان على تماسكه الداخلى ، وتماسكه مع مجتمعه فى وحدة واحدة ، وبعدئذ لا خوف عليه . إن الخطورة تكمن فى إحساسه بكيانه ممزقاً . . أو بكيانه مفصولاً عن حوله . وعلى هذا فالمنهج السليم للتفكير المدعم برؤية مادية ، هو الذى يصوغ لنا الفنان الواقعى بمعناه الشامل الأصيل ، وهو الذى يصبغ لنا العمل الفنى ، بتلك الصبغة الواقعية التى نعنيها ،

مهما كانت نوعية الأشياء التى يمثلها ويعبر عنها . وبعبارة أخرى نقول
إن كيان الفنان الفكرى ومنهجه فى الحياة هو الذى يحدد لنا نوعية
إنتاجه الفنى .

٣٩

التفكير الواقعى السليم ، يجعلنا مع تلمسنا موطئ أقدامنا ، لا نخشى
تعثراً ، أو إحجاماً ، كما يجعلنا نتمرد على الاستكانة فى ظل الميتافيزيقية .
فالمنهج المثالى الآن - فى النصف الثانى من القرن العشرين - أصبح لا يستقيم
له تطبيقاً إلا إذا كان حجر الزاوية فى بنائه مادياً بطريقة ما . . وإرادة
التصميم لا تكتمل . . والقدرة على اتخاذ قرار حاسم ، أو اختيار سليم ،
لا يتأتى إلا إذا وعى الإنسان جيداً - بطريقة مادية - صلابة الأرض التى تحت
قدميه وأبعاد وحدود طاقته وإمكانياته كإنسان وكيئة وكظروف .

وبما أن اتخاذ القرار رهين بالقدرة على الاختيار الذى ينبع عن وعى
وبصورة فكرية صائبة ، إذن فموقف الفنان ، إن دعمه الفهم الصائب اتجاه
قضاياها الاجتماعية ، يحدد مقوماته الفنية السليمة .

ومثل هذا الاختيار الواعى لموقف الفنان من الحياة ، كفيل فى حد ذاته
كى يحدد منهجه الفكرى والفنى . . وبالتبعية يجعله يفرض قراره الحاسم
ضد كل حذلقه وافتعال كاذب للمشاعر والأحاسيس . . وضد عنف ثورة
العواطف التى لا تحدها سيطرة منطق عقلانى . . وضد الغوص فى أعماق
المثالية التى لا قرار لها . . كذلك ضد أى قالب فكرى أو فنى جامد ثابت .
يأتى القرار إذن بناء على الإختيار الواعى ، والإصرار على الاختيار السليم

يملك قدر من الإبداع الفنى . . وفى القرن العشرين من النادر أن نجد فناناً أصيلاً دون أن يكون مناضلاً بطريقة أو بأخرى . وفى نفس الوقت فإنه يتخذ دائماً الجانب الصعب من الصراع ومن الحياة . وإدراك الفنان لأبعاد هذا الصراع فى مقدوره أن يبعد عنه سهولة التكرار الأعمى لأنماط معنية ، دون إدراك . . كما أنه يبعد عنه تخبطه وتردده بين تجارب ومحاولات شكلية لا ترتبط بالجانب الموضوعى ، ولا بموقفه الإنسانى والاجتماعى ، أى لا ترتبط بواقع حياته ، فمثل هذه التجارب قد تستنفذ منه الحياة كلها دون أن يقول شيئاً .

ومن أهم مشاكل الفن الحديث الرئيسية الوقوع فى مهاوى حرفة التكنيك ، والتخبط فى تجارب شكلية لا هدف منها سوى استعراضات لا طائل من ورائها اللهم إلا أنها قد تستنفذ فناناً غير واثق من نفسه أو من منهجه . وكما تودى تلك المشاكل إلى فوضى وبلبلة الفنان الحديث ، فهى توقع الجمهور كذلك فى لبس وتشيتت ذهنى .

وجدير بنا ألا ننشئ على الغموض والعشوائية ، فالفن الحديث الأصيل برىء من كل ذلك . ويكاسو حين قال : « . . يجب ألا نبحث بل يجب أن نجد . . » فإن نجد هنا ، ليست كما فهمها البعض خطأ ، بمعنى أن نلتقى بمحض الصدفة . بل المعنى الحقيقى الذى قصده الفنان ، هو وضوح ما نعينه ونريد إبرازه فى يسر لأنه جزء من الحياة موجود بين أيدينا وتحت أقدامنا ، وهو كالقرار الأخير بعد اختيار واع للطريق وللمنهج وللموقف . وحيث فلا وجود لمشاكل فنية تستنفذ الطاقة دون طائل . فاهتدأنا إلى هذا الاختيار قد حدد كل شئ ، ولم يعد يتبقى سوى أن

نوضح هذا الاختيار ونبرزه في عمل فنى . . هنا تبرز قيمة الفن الكبيرة والحقيقية . . لا كوسيلة ، بل كنتيجة وكغاية وكهدف .

وهكذا نجد أن الشك والتوجس والحيرة والغموض ، أو عدم التحديد قد استبعد ، وأن كل تجربة لا تتحدد لها معالم إنسانية وفكرية واضحة تستبعد كذلك . . كما يجب أن تستبعد تلك المحاولات الفنية التى لا يخرج فحواها عن تجارب شخصية للفنان فى الأسلوب والشكل . نقصد تلك المحاولات التى تحمل فقط مقومات خاصة جداً لإمكانيات الصنعة أو نقل الطبيعة ، دون أن تعكس الجانب الموضوعى والذاتى كفضية وكمشكل . وكما أن الفن ذاتى وموضوعى فى آن واحد ، كذلك هو مادى ومثالى . وليس الفن تساؤلاً عن قضايا فكرية لا وجود لها ، كالفلسفة المثالية تبنى نفسها على التساؤلات ، بقدر ما هو قضايا تعالج الإجابة على غموض الحياة ، تعالجها فى أشكال ملموسة ومحددة . . إنه قرار عنيف ، إنه إرادة التصميم . . إنه بالضبط كالحاتم الشمعى فى القرون الوسطى . . يسقط بعنف على صحيفة اتهام أو إعدام . . صحيفة اتهام للعصر الذى يعيشه الفنان متمرداً على كل عفنه ومخازيه وعيوبه . ولا وجود - فى فن أصيل - لعبث أو هو أو تسلية ، أو لا مبالاة ، أو موقف باهت غامض أو انتهازية أو استسلام . . وكل تذبذب أو تردد يجب أن يستبعد قبل أن يتخذ الفنان قرار اختياره . فالحياة ليست موجة ، نستسلم لها بين علو وانخفاض كما لو كنا نفاية ألقيت فى لجة اليم .

إن الخوف من الاختيار ، وعدم القدرة على مواجهة الطريق ، أو الأخذ بزمام الموقف ، والتردد فى أن يطرق الفنان رأس المشكلة بتلقائية وعفوية ، يجعلنا ننساق إلى فن معتم خامد لا اشتعال فيه لجذوة الحياة . .

... وأحياناً لا تطول مدة التردد والقلق بالفنان . . تأتي الأحداث جارفة ، فلا تترك له وقتاً للتحفظ . . تضع حداً لخوفه من الاختيار واتخاذ القرار . . ويجد ألا مفر من إلقاء نفسه في خضم الانفعال بالحدث ، ليعيش الانفعال كاملاً ، وهذا ما حدث مع بيكاسو حين رسم « الجورينكا » .

يرتكز الاختيار أو القرار الذى سبق وتحدثنا عنه ، على الوضوح : وضوح الحدث . . ووضوح الصراع . . ووضوح الغاية . كما ينبع عن إصرار الفنان على الرفض الكامل لكل ما يتعارض مع الموقف الذى يتخذه ، وقد اتخذ جانب المقاومة وعدم الاستسلام لعقبات تحشد لثمنع تحقيق الانفعال الكامل بالحياة ، أو الوصول إلى مكان تحت الشمس لانتسامة كل طفل . تلك العقبات قد تحجب الرؤية الفنية الواضحة ، أو تجعل الحقيقة العارية تتأرجح أبعد من متناول يد الفنان . . أو تخلق أجواء من منغصات ومضايقات كافية كى تقلب حياته رأساً على عقب . وفى مثل هذا الجو المشحون ترتفع الرغبات محمومة ، أو مكبوتة تبحث عن متنفس ، وتنسج خيوط الرمز الأسطوري متينة . فالأسطورة بأنواعها التقليدية والمستحدثة ليست سوى المتنفس الذى اعتاد الإنسان عن طريقه خلق وجوده حتى لكل رغباته المكبوتة تخلصاً من عجزه . . وهروباً من ضيقه الناتج عن رغبة فى اتخاذ الموقف الذى لا يستطيعه . وهكذا يتضح لنا المغزى . . وبناء على هذا تنتج الواقعية ، كما نعيها ، عن فهم عميق ، وموقف سليم . . وهى كمبدأ ، وكمنهج ، وكمقيدة ، وكاتجاه ، قادرة على حرق كافة الأكاذيب ؛

حرقها على مذبح الفهم الواقعي لحركة الحياة ، وتطورها نتيجة دوافع
التطاحن والصراع بين كل القوى التي تؤثر في هذا العالم . .

ومن هذا الموقف كمطلق ، وبناء على شعور بالحرية الحقيقية ، وبعد
اختفاء كل الشكوك المعذبة ، وكنتم آخر أنفاس الأشباح الوهمية التي لا
وجود لها ، يجد الفنان لنفسه سبيل الخلاص ، ويتخذ طريقه الحقيقي دون
معاناة ، أو تذبذب أو شك .

ولقد أكدت التجربة الحضارية للنصف الثاني من القرن العشرين أهمية
وضروية مثل هذا الفهم والاختيار . فمع التقدم المطرد للتكنيك الآلى ، لم
تعد للكلمات الطنانة ، مثل الوطنية والتضحية والفداء والبطولة ، ذلك
الإطار الرومانتيكى الذى كان يضمن الإحساس الكامل بمدلولها ، ذلك
الإحساس الذى كان كافياً لدفع الإبداع الفنى . إذ لا وجود لمثل هذا
الإحساس بين العقول الإلكترونية والآلات الحاسبة وأبحاث الفضاء ،
ومشاكل الحياة فى المدينة الحديثة ، وكلها أشياء قضت على أهمية رد الفعل
المباشر للفرد ، ووضعت فى الصدارة التفكير العقلى المبني على الوعى
والاتزان والعمق .

ومع الظروف التى نمر بها برزت ثلاثة حدود فقط تحدد للفنان - فى هذه
المنطقة - ما يبدع من فكر وفن . . أولها : فهمنا العميق للظروف وطبيعة
المجتمع الذى نعيشه الآن فى هذا الجزء من العالم . والحد الثانى : مكاننا
كبيئة وكأمة بالنسبة للتقدم الآلى والصراع العالمى بين قطبين كبيرين كالاتحاد
السوفيتى وأمريكا . . فحياتنا تتوقف على مدى ما نكتنزه من إيجابية وفاعلية

وسط هذا الصراع . . ثالثاً وأخيراً : إن أى فعل يأتيه الفرد ، يتضاءل الآن - مهما عظم - بجانب جندى جريح كسر ذراعه ، جندى ملك الشجاعة والانضباط كى يتعامل مع آلات غاية فى التعقيد ؛ وهو فى خط النار . . فالحرب لم تعد قوة عضلات ، ولا لمعان سلاح فى أيدي فرسان . . إن الحرب يحدد مسارها الآن طبيعة الصراع القائم بين القوتين العظميين فى العالم ، ومدى سيطرة القوى المتحاربة على الآلة . ولنا بعد ذلك أن نتساءل عن دور الفنان البسيط إزاء التكنولوجيا التى لا تملكها دولته ، أو تملكها لتستخدمها فى التدمير والتخريب .

ومعظم الاتجاهات الفنية التى تعرضنا لها فيما سبق ، والتى سادت فى النصف الأول من هذا القرن ، افتقدنا معها الموقف الذى ينتج عن فهم الفنان السليم لظروف مجتمعه وإصراره على الارتباط الكامل به ، وافتقدت كذلك الوضوح الذى يحصل عليه الفنان بعد القضاء فى أعماقه على آخر بقايا الخوف والشكل والتردد : الخوف من الاختيار ، ومن مواجهة قدره بشجاعة وعناد . كل هذه المذاهب التى سبق وتعرضنا لها وجدت نتيجة لمشاكل اجتماعية تتفاعل وتثار ، ويبدو ألا نهاية لها ولا تمهيد لحل أو حتى لمواجهة صريحة مع أسس هذه المشاكل . كلها أتت فى أعقاب أو مهدت لثورات مجهضة أو محبطة تحددها سلبية الرومانتيكية ، وينقصها الموقف الواقعى الذى يرجع للرومانتيكية إيجابيتها ، والكفيل بأن يجعل الفنان يطرق رأس المشكلة دون خوف أو تردد . . ينفعل وينفعل معه غيره . . كل هذه المدارس كانت عظيمة فى حد ذاتها . . أدت دورها فى تطور أشكال الفن ، لكنها لم تؤد وظيفة الفن كاملة ، بوصفه حدثاً يتدخل فى حياة الناس

الاجتماعية ويعمل على التطور ، لم تفرض الحل السليم ، ولم تعش التجربة كاملة دون خجل أو حذر . .

لكن بيكاسو بتحركه أمام ضرب قرية أسبانية صغيرة آمنة بالقنابل ورسمه لوحة منفعلاً إزاء هذه المأساة كان علامة يجب التوقف عندها طويلاً ، إذ حدد للفنان في القرن العشرين إيجابية وواقعية الموقف والتعبير . وكأنه كان على موعد مع القدر . إن « الجورينكا » لا يمكن إدراجها تحت مذهب فنى معين . . لكنها كانت كافية لتغيير الكثير من مفهوم الفن الحديث . . ففيها لا وجود لمذهب فنى يحمّد الفنان ، ولا لحذقة فكرية ولا لتردد أو ريبة أو شك ، إنها الموقف الواقعى الحاد الناتج عن قرار حاسم ، وعن حرية وتلقائية . إن عنف المبادرة التى اتخذها بيكاسو اتجاه مأساة هزته ، لا يمكن إدراجه تحت مذهب فنى معين . وبهذا العنف فى المبادرة وضع النقاط فوق الحروف بالنسبة لموقف الفنان . . ووضع أبجدية جديدة للفن . . هذه الصورة لا يمكن إدراجها تحت مذهب فنى معين - كما قلت - لكنها وضعت مفهوماً جديداً للمنهج الواقعى كتمرد ، ورد فعل . فالمأساة وبيكاسو ، أصبحا كيانهما واحداً ، يحترق مجسداً فى أشكال وخطوط على سطح اللوحة .

ليس لنا أن ندين رسم حدث اجتماعى أو تاريخى ، لكننا ندينه بشدة إذا رسم بطريقة فاترة أو مفتعلة ، فإذا به كائن غريب لا يرتبط بواقع الحدث نفسه . . وكما لو كان قد رسم حسب مواصفات موضوعة وطبقاً لتعليمات صادرة من مصادر أخرى . فليس المهم رسم الحدث الذى يمر به المجتمع ، بقدر ما يهم الانفعال به ، وموقف الفنان إزاءه . . مثل هذا الانفعال هو الذى يجعلنا نقول كل شئ . . ونحدد كل شئ . . ونملك القدرة على

سهولة التعبير وسلاسته ، بدلاً من محاولة الترجمة السطحية لمظاهر الحدث . . ترجمة تمر ولا يشعر بها أحد لأننا نفتعل صوراً وأعمالاً ، وكأننا نخشى أن يحاسبنا عليها أحد ، أو نخاف أن نتهم بالتقصير . والأمير ليس بهذه السذاجة ، فالبلد بلدنا قبل كل شيء ، وموقفنا نحن كمجتمع هو الذى يحدد مصير الوطن .

يجب أن نعترف أن كثيراً من الأعمال التى تنتج بسرعة مع المناسبات سواء كانت سعيدة أو حزينة ، لا تخدم شيئاً . . وبلا فاعلية على الإطلاق . . إلا أننا لو حاسبنا أنفسنا بروية وصدق ، قد نفعل شيئاً ذا قيمة ، ونؤدى دوراً ، بدلاً من أن يضاف إلى عبء المحنة التى يمر بها الوطن عبء فن سىء .

. . لكن أن تقام اجتماعات لمناقشة دور الفن التشكيلي إزاء حدث ما ، ثم تفض الاجتماعات لتقدم أعمالاً دون أى مستوى ، فلن تكون لمثل هذه التصرفات أية أهمية ، وسيتخذ الفن مساره بعيداً عن كل ذلك . . إن الوجدان الوطنى ينتظر بعثاً فقط ممن يعيش عمره بصدق ، وينتمى إلى حرارة الانفعال بالفترة الزمنية التى يمر بها المجتمع .

. . لم يطالب بيكاسو بالذهاب إلى أشلاء قرية الجورينيكاً ليشاهد آثارها . . ينفع ثم يتخذ قراراً ميموناً بالبداية فى الرسم . . فالأمر قبل كل شيء قضية فكرية تتعدى رؤية حطام وآثار تخريب على أرض جرداء . فسرعان ما وعى بيكاسو بحسه صراعاً لا زال العالم يعاني منه حتى الآن ، إذ رأى كلا المعسكرين يجرب أسلحة جديدة ، على حساب الفلاح الأسبانى البسيط ، متخذين من الحرب الأهلية الأسبانية حقلاً تجارب ، هذا وعاه بيكاسو ورسمه فى الجورينيكاً .

ويتضح مع عمل فنى يفيض بالصدق سيطرة الفنان على عواطف وأحاسيس المتلقى . ومع حبكة الصياغة ، وسيطرة الفنان على زمام نفسه وعلى زمام الموقف ، يصبح الفن أداة طيعة فى يده . إذ يقتطع نفسه عن كل تردد وتأخر ، وينقى عواطفه من كل شائبة ، ويصبح الشجن الذى لا لزوم له ضرورة حتمية ، معنى هذا أن قوة الدافع لدى الفنان يجب أن تكون لها الصدارة . ويتضح مع كل خط ، وكل مساحة لون ، فى لوحة كالجورينيكيا ، الإلحاح على اتخاذ موقف ، ولا أحد فى مقدوره أن يحدد مدى الإرادة التى قادت ووجهت مثل هذه الأشكال والشخص المرسومة حتى عبرت عن الصراع الدرامى الذى استطاع بيكاسو أن يحققه .

وينجح بيكاسو فى هذا العمل ضمن لكل النزعات الحديثة الإنسانية مستقبلاً ، وسهل لها وسيلة لتحقيق إيجابية التعبير ، بل وحدد مفهوماً جديداً للواقعية ، أصبح فيما بعد قدر ومصير حياته الفنية وحياة غيره ، فعل هذا دون استئذان أو خوف ، أو تردد . . كل هذا يتضح فى الجورينيكيا ، كما يتضح كذلك أن كل استعراض أو تجديد فى الصنعة لا داعى له قد استبعد . فمن مشاكل الاعتماد على التكنيك أن الصنعة إن طغت تشد انتباهنا عما يرمى إليه الفنان من مضمون كالتحذير والمطالبة بدرجة خطر محيط مثلاً ، وهذا ما رمى إليه أصلاً بيكاسو . ففى هذه الصورة لا وجود لاختلاط أو لبس ، بالنسبة للعواطف والأحاسيس بعضها لبعض . . وليس هناك ذلك الحذر الذى يحيط بالفنان خشية أن يخفق فيما يصبو إليه . . إن بيكاسو فى هذه الصورة يدفع يده ولا يتلمس موضعها . . فهى تتحرك وفق انفعاله وما يعيه من خبرات ، دون محاولة اتخاذ السبيل الذى طرقه مراراً أو

الذى طرقه قبله آخرون . وحقيقة الأمر أن بيكاسو ترك نفسه تجول في عالم لم يطرقه أحد ، عالم لا تتحكم فيه خبرات الصنعة بقدر ما هو يتحكم في خبرات الصنعة ، يستخدمها في التعبير عن موقف السيادة فيه لانفعاله بمأساة تمس شعبه وذويه . . واستطاع بهذا أن يكتف ويركز الحقيقة الموضوعية مع مشاعره ، ثم يحولها إلى ألوان وخطوط مختلة تملك عنف سقوط الصاعقة . فقط ترك للاحتراق في أعماقه السبيل كي يصل إلينا . . وهكذا لم يدع بيكاسو الفرصة لاتهام بتقصير أو غموض أو إبهام . . حتى تعب ، وحزنه ، وآلامه ، استبعدا ولم يرغب في إضافتها مع انفعاله في عمل كهذا . . لقد أراد أن يبلغنا احتجاجه ، دون النواء أو جنوح للنوازع التي ترجع أولاً وأخيراً إلى مزاجه الشخصى ومتاعبه الذاتية .

وهكذا رأينا أنفسنا أمام عمل درامى عظيم ، عمل لا تنتقصه الموضوعية ، كما لا تنتقصه واقعية الموقف وإيجابيته . . هذا ما نحاول توضيحه بكلماتنا هذه ، أو بعبارة أصرح نقول : ان يضع الفنان يده على أسس وجذور المشكلة - يتحداها متخذاً قراره واضحاً ونقياً - أهم له من انتظار مهرجانات وترتيبات وعربات تنقله إلى أشلاء معركة . فمشاهدة شئ تختلف عن التأثير به ، ان القضية هنا قضية الانفعال وليست قضية المشاهدة ، فلا الوقت يسمح ، ولا الفهم الحديث للمضمون الفنى . ولا داعى على الاطلاق لمظاهرات عفا عليها الزمن .

٤٢

تأتى لحظات ، لا يملك المرء فيها رداً على محدثه . . قال رسام : كنت من أوائل الذين رسموا المعركة ، وانفعلوا بهذا الحدث العظيم ، لكن

بالتأكيد بعد زيارتي لجهة القتال ، ستتغير وجهة نظري ، وسيكرمنى الله بإنجاز أعمال مجيدة . . وصمت أنا ، وتردد في نفسى تساؤل . . هل تستطيع معركة أو تجربة تخاض أن تحول إنساناً كاذباً يعيش على الرياء والنفاق ؟ تحوله إلى إنسان حق صادق مع نفسه ومع الآخرين ؟ . هل تستطيع معركة أن تحول تاجراً يعيش على الجوانب المتعفنة في المجتمع ، فتجعله فناناً يضحى من أجل مبدأ وعقيدة . . وهل يمكن أن تغير زيارة الجهة ، وروية أشلاء الدبابات محترقة ومثقوبة وغائرة في الرمال ، مفاهيم الناس التي لم تستطع تتابع الأحداث تغيير موقفهم ؟ . . هل زيارة مكان المعركة هي فقط القادرة على تغيير تفكير الإنسان بالنسبة لقضية معقدة وقاسية يرتبط بها مصير وحياة ووجود شعوب وحضارات وقيم في هذه المنطقة ؟ . . قضية عليها كذلك سيتوقف صراع الكتل الاقتصادية في العالم لسنوات عدة ؟ . .

إن فناناً دون موقف محدد وواضح لا فائدة ترجى من ذهابه إلى أرض القتال . فهو أصلاً لا يجد القدرة على إعطائنا شيئاً . ومن هنا تبرز قيمة عمل كالجورينيك، أتى بعد انفعال حاد، وإصرار صارم ، وموقف مؤكد، إزاء تيار فاشي تخريبى لم يرض عنه بيكاسو .

ولنرجع إلى سنة ١٩٣٧ ، وأسبانيا كلها تبدو كأتون من نار ، حدث أن ضربت طائرات أجنبية قرية صغيرة تسمى جورينيك بالقنابل حتى تحولت إلى رماد . . وطبيعى أن مثل هذا الحدث هو عمل وحشى لا يمكن أن يبرره ضمير فنان يملك الحس الكامل بالحياة ، فكان أن خرج رسام أسباني عن حدود مرسومه في باريس . وعلى أحد جدران معرض دولي ، قال كلمته ، لكل الأحرار المناضلين ضد أية قوة تسيطر بلا قانون يردعها . . لم يخرج

مضمون هذه الكلمة التى رسمها بيكاسو عن القول « بأن العمل الذى يملك الشراسة والحيوانية ، لا يمكن تحطيمه إلا بموقف مضاد له ، بنفس الشراسة والحيوانية » .

فوسط لهيب جدران تحترق ، يتشبث القتل بالسكين التى طعنوا بها حصان الأكاذيب . . والنسوة يسيطر عليهن الغضب ، فيصرخن ويقاومن باستماتة ، ذلك الحيوان الأصم الثقيل الذى لا حراك فيه . ولا مكان مع مثل هذا التعبير للبكاء ولا لليأس ، ولا للخوف .

هذه هى الجورينيكما التى أرجعت للتصوير حيويته وإيجابيته . . فبناؤها الفنى أتى واضحاً ومؤكداً ، وفى نفس الوقت يجبر المشاهد على الانطلاق بإحساسه إلى أبعد من حدود إطار اللوحة . . إنه عمل بلا حدود وبلا خضوع لحرفية الصنعة ، رغم تميزه بالبناء المحكم .

فيتأكد بيكاسو على مضمون إنسانى ينبع من وعى سياسى ، أعطى لمبادرته انفعالاً حياً ، وأنقذ صياغة اللوحة من الوقوع فى مهاوى الجمود والتقسيمات الفنية . وإذا بنا أمام أشياء مرسومة تكاد تصل إلى براءة الطفولة ، تبدو فى مصباح وثور وحصان ، إنها أشياء أبسط من أن تحمل أية رمزية . . ولأن انفعال الفنان فى حد ذاته كان عميقاً ، وتعبيره عنها بسيطاً . . فإذ بها تصبح تعبيراً مجسماً عن مضامين كبيرة ، إنها تربط المشاهد تلقائياً بإنفعال الفنان حين رسمها . . تنقله وتضعه على حدود موقف نضالى وإصرار مشوب بفزع .

وحينما تجبرنا لوحة على تخطى الشئ المرسوم ، لتربط ذهننا بمضمون أراد الفنان أن يوصله إلينا . . حينئذ نشعر مع الأشياء المرسومة بعاطفة

الفنان التى وصلت لأقصى حدود التوتر وهى ترسم اللوحة ، وحققت ذلك النقاء الذى يتعدى حتى تركيبة الشعر الكيميائية . وفى هذه الحالة فاللوحة هى صرخة الفنان نفسه وهى موقفه ، وهى انفعاله وهى إيمانه .

وهكذا عاشت الجورينيكاً كأول عمل نضالى يحمل مفهوماً سياسياً فى القرن العشرين ، بالضبط كما حملت الأعمال الخالدة فيما سبق مضموناً دينياً ، حملت الجورينيكاً ذلك المضمون السياسى الذى هو فى حد ذاته مضمون اجتماعى وإنسانى لا يرتبط بزمان أو مكان .

٤٣

... وفى أوائل الأربعينيات ، حين اشترك فنانون إيطاليا ومثقفوها فى تحرير بلادهم شبراً شبراً ، حدث أن أطلق الرسام إينو مورلوتى على الجورينيكاً (صورة العصر) ، وسرعان ما أصبحت رمزاً لموقفهم الوطنى ونضالهم الفكرى .

واليوم بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً ، وفى منطقة الشرق الأوسط ، أشعر بصورة الجورينيكاً قربة منى ، ولا أجد لها بديلاً فى الظروف التى نمر بها .

نحن مهددون بمن يتسابقون ليكون لهم قصب السبق فى افتعال الانفعال والتعبير ، ثم يغمرهم الحقل الفنى بأعمال عن النضال وأهمية انتصار أكتوبر بصرف النظر عن مستوى العمل الذى يقدمونه .

ووسط هذا الضجيج الفنى - الذى يصم الأذان بالكذب - هل فى مقدور أحد الإنصات إلى صوت حق ؟ ..

يجب أن نؤمن نحن الفنانين بحتمية وجودنا في مجتمع كتب عليه القتال . . وبما أننا رجال ولسنا أطفالاً ، فعلينا أن ندفع بشيء . . . وما دمتا قد رأينا أعمال غيرنا إبان نضالهم ، فمن الأحرى أن نهمس لأنفسنا بهذا السؤال : ما قيمة طوفان من أعمال لا وزن لها ؟؟ .

أحياناً أشعر بياس وأنا أتحدث عن ضرورة إيجابية الفنان في وقتنا الراهن . . فيجب الاعتراف بأنه قد أضيفت حرفة جديدة بالقاهرة إلى باقي الحرف التي تقدم خدمات للطبقة المتوسطة من سكان هذه المنطقة التي نحيا فيها . هذه الحرفة هي حرفة تصنيع نوع ما من الصور . . وكاد بعض الفنانين أن يعملوا طبقاً لمواصفات ، وحسب احتياج هذا السوق . . كذلك وجدت « مودة » شراء الصور من فنان محدد . وكما أن لكل سلعة موسم . فليبع الصور كذلك مواسم ، ومن أهم مواسمه ذلك المعرض الذي يقام باسم « سوق الفنانين » . . نقصد هنا بتصنيع الصورة ، الصورة التي لا ترتبط بصناعة الفن في معناها الواسع المصطلح عليه ، أى نغنى تكرار الأنماط والأشكال المستهلكة التي يطلبها الزبائن ، تكرارها بركاكة ودون وعى . أين نحن إذن من أمانى الوطن ومشاكله التي يتشددون بها وواقعنا الفنى هكذا .

وإذا تحدثنا عن الجورينيك وأسهبنا في الحديث عنها ، فإنه يجدونا الأمل ، وقد احتدم الصراع في هذه المنطقة من العالم أن تنصهر المشاكل الخاصة بالفن التشكيلي عندنا . . تنصهر حتى يولد مع الانصهار شرارة تؤذن بميلاد تيار فنى سليم . . إن ما يطلب منا هو أن نكون أمناء مع أنفسنا ، وأمناء إزاء الأعمال الجيدة التي قد يبدعها غيرنا . . نضع جانباً صراعات

طائفية وحزازات وأهواء ، فميلاد فن سليم في هذه الظروف التي نمر بها ، أهم من الصغائر ، خصوصاً وقد أضيفت إلى مشاكلنا الفنية ، مشكلة جديدة كما قلت ، ألا وهي حرفة تصنيع صورة تخضع لمناسبة أو لمزاج الزبون .

إن المعاصرة الحقيقية في الفن لا تتركز على ادعاء الارتباط بالأحداث والملايسات ، كما أنها ليست تقليداً للمذاهب الحديثة المستوردة . . بل هي تتركز أصلاً على أصالة تنبع من فهم سليم للظروف البيئية والإقليمية ، والعصر كله بمشاكله وانطلاقاته . . هذا الفهم يتشبع به الفنان دون افتعال .

ومع يقظة الفنان لصراع القيم في مجتمعه ، واتخاذ الموقف الشريف ، ينطلق ويمجدوه الأمل في أن تغرق مع انطلاقاته كل القيم الزائفة والمهالطة . وتاريخ الفن الحديث يؤكد لنا هذا ، فالعنف الذي ظهر فجأة مع اندفاع خطوط ديلاكروا وجريكول بلور المدرسة الرومانسية . وكنتم للأبد أنفاس تلك الرصانة الثلجية التي اتضحت في خطوط دافيد وانجر رغم إعجازها . . وحدة وصرامة خطوط الجورينيك التي طوقت كل شيء مرسوم في اللوحة بنطاق فولاذي : من الخنجر المرفوع ، إلى أسنان الحصان ، إلى يد الرجل المتشنجة ، هذه الحدة لا يمكن لها أن تعبر عن قيم وأكاذيب مضللة ، أو تقود الناس إلى سكينه واستسلام . وإن كانت الأعمال التي أتت مع ، وبعد الجورينيك وجدت طريقها الآن إلى جدران الطبقة المتوسطة كنسخ مطبوعة ، إلا أنها في وقتها أفرغت كثيرين وسببت لهم الضيق وعزتهم . . كلها أعمال تحمل واقعاً ثورياً لعصر ما . فمشكلة الفنان كمناضل وناشر

ترتكز أولاً على رغبته في أن ما يتبناه وينادى به من قيم ، تصبح فيما بعد قيم العصر كله . . على أن الفنان مع ثورته الدائمة ليس إلا بوتقة يتم فيها تحويل كل صراعاته إلى قيم تشكيلية تحمل ما يبشر به . ودائماً سلامة موقفه السياسى ونقائه ، تعطى لمنهجه الفنى التوهج والحدة .

وقد أعطت إيجابية الفنان الاجتماعية ، دائماً للتيارات الفنية الجديدة ، الفاعلية والمعنى الكبير . ومع وضوح الموقف يمحى الصدا وينقشع الضباب عن كل غموض يغلف نزعة فنية حديثة . . وفى رأى أن الفنان فى استطاعته أن يجد سبيله - مهما أحاطته فوضى الأصوات والتيارات المعاكسة - ليبر عن لب الواقع ، ويؤكد فاعلية نزعته الفنية السليمة .

فالأشكال الجديدة فى الفن تثبت بعد صراع . . وتحل مكان الأشكال القديمة . . وتنتشر كتعبير جديد عن آماني الناس وآلامهم ، ذلك أن اتحدت مع طبيعة جادة لفنان أصيل مخلص لفننه ولقضية بلاده ، فنان يملك القدرة على أن يصب انفعاله فى عمل متكامل . . حيثئذ فهو الشرارة التى توقد النيران ، لتعلن عن ثورة فكرية جديدة .

إذن فكل شىء يظهر نقياً ومحرقاً فى العمل الفنى مع وضوح موقف الفنان وتكامله . . ثم لا يلبث هذا الفنان هو ومجموعة من رفاق - وجدوا فى تحوله صدى لما يقلقهم ويجول بخاطرهم - أن يندفعوا معاً كتيار فنى جديد .

٤٤

... رب قائل : ألم أعبر عن حرب ٦ أكتوبر بصور نشرت فى الجرائد؟ . . ألم أتجاوب مع الأحداث ، وتبرعت بعشر صور تباع لصالح

الجنود؟ : إذن ما الذى يطلب منى أكثر من هذا؟؟ ... تنص المراءة حلق المرء ، ولا يجد بداً من أن يتمم له ، بأنه لم يطلب منه شيء ، والأفضل ألا يفعل شيئاً ، فكلماته تحمل رنين النفاق ، والزيف والمجاملة . . تملك كذلك العفن الذى يلطخ الفنان به نفسه .

وتتمة القول إن البعض يخطئ بظنه ، أن مع انتصار النظام السياسى الذى يؤمن به الفنان تكون الراحة له ، ويكون السلام . والقانون الحقيقى الذى يحدد الفنان - كما سبق القول - ينتج عن إيمانه بقيم ، يعمل جاهداً على تحقيقها ، وطريقته في التعبير تتحدد بتحقيق الهدف الذى آمن به وأصر عليه . . إنه يعلم أن انتماءه إلى مجموعة من البشر قد لا يكفل له شرعية وأحقية نضاله من أجل القيم التى ينادى بها . . وقد يتعارض موقفه مع موقف من حوله وعشيرته . . وكثيراً ما انبرى فنانون لموازرة قضايا وطن آخر، وقد تدفعهم هذه الموازنة إلى مناهضة حكوماتهم ومجتمعاتهم ، في حين يتقاعس فنانون آخرون عن نصره بلدهم ومجتمعهم مكثفين بخدمات ومجاملات لا معنى لها ولا قيمة في الوقت الذى يتصدى فيه فنانون أجانب للدفاع عن هذا البلد . . وقد حدث مثل هذا الأمر خلال محنة سنة ١٩٥٦ و ١٩٦٧ ، إذ وقف إلى جانبنا كثيرون من فناني العالم الشرفاء . كما طالعنا المجالات الأجنبية بقصائد بعض الشعراء الشباب في تل أبيب ، يدينون بشدة موقف دولتهم وسياستها العدوانية .

ولقد استبعدنا خلال كلماتنا السابقة الخذلقة الفكرية ، كما استبعدنا الفرضوية بكل عشوائياتها ، كذلك طالبنا بوضع حد لأي مفهوم متجمد . . ونفينا بشدة أى ارتباط يحددنا بمستوى أنصاف الموهوبين ،

والمدعين ذوى العقول الضيقة ، بكل ما يصيون إليه من « بلطجة فكرية » وفرض قوانين يضيق بها الفن . ومن جانب آخر لم نجد حساب الصورة في جمود وتحجر .

إن الفنان في العصر الحديث بتركيبته وانتبائه إلى قيم الطبقة المتوسطة ، بصرف النظر عما إذا كان يحيطه إطار اشتراكي أو رأسمالي ، من العسير عليه تحديد مقياس دقيق لحماية نفسه ، وحماية مصالحه وحماية فريدته .

وإن بدا متعالياً ، وظن أنه ذو مكانة أسمى ممن حوله ، فما هذا التصرف إلا وسيلة لحماية النفس ، فهو يشعر بالضعف في أعماقه . . بينما الفنان الحقيقي الواعي يوضعه ومشاكله ، تسيطر عليه دائماً رغبة العطاء والمشاركة في تحقيق الأفضل . . مثل هذه الرغبة تجعله دائماً يملك القدرة على التحول من موقف المدافع المؤيد إلى موقف المهاجم إن اقتضى الأمر . . لكن الفنانين الذين تنحصر رغبتهم في عدم الانتباه إلى قضية أو موقف أو منهج فكري ، يحتمون خلف ستار مهلهل من مبدأ الفن للفن ، والواقع ، يجب أن تنحصر رغبة الفنان في أن يكون جزءاً من المجتمع كله ككيان حي ، بكل ما يحمله هذا الكيان من صراعات ، ومن قدرة على التطور . . وفي إصراره على أن يكون داخل نطاق هذا المجتمع ، نجده يعمل على أن يظل مشتتلاً .

ومن هذا المنطلق تتجمع الشتات حول شيء نريد توضيحه وتحديد أبعاده وهو أن الموقف المميز للفنان يوضحه فهمه السليم وإصراره على العطاء .

٤٥

... وموقف الفنان ، مهما كانت سلامته ، دون فهم حقيقى لإمكانياته وأبعاد المشاكل حوله ، يصبح لا قيمة له ، ولا ضمان لاستمراره .

ومع رعونة حداثة السن ، وتعتن المرء في تطبيق ما يؤمن به من أفكار ونظريات ، قد يبالغ الفرد منا في الرفض أو القبول . ومن كل تعريفات الفن التي ناصبتها العداء ، منذ زمن بعيد ، تلك التي تدور حول تحديد الفن - أو الشعر - بأنه بعد Space ، والمقصود هنا من كلمة بعد ، هو البعد الميتافيزيقي ، وأن الأشكال والكلمات لها أبعادها الخاصة بها ، التي تتعدى مدلولها الظاهري .

وإنها حقيقة لا مناص من الاعتراف بها ، أن معظم الإنتاج الفني لفترة ما من هذا القرن ، وقد أكد هذه النظرية ، رغم تعدد الأساليب الفنية في تلك الفترة ، وربما نتج هذا التأكيد دون إدراك شعوري ووعي من الفنان . والفترة التي نعنيها هنا ، هي الزمن الذي كانت أوروبا فيه تلحق جراحها النازفة أثناء الحرب العالمية الثانية . فالأسلوب الفني حينذاك كان لا بد له أن يؤدي أولاً وأخيراً إلى غموض ، يغطي على العناصر المكونة للعمل الفني .

وهكذا في حقل التصوير أو الشعر وجدنا أكثر الفنانين في تلك المرحلة يتعاملون مع لعبة تغليف أشكالهم أو كلماتهم بصدى صور مبهمه تناقض الواقع . . وذلك بغية الوصول إلى الغموض . فكانت الضبابية التي تغرق الأشكال في أجواء تعبر عن مذاق واحد ، أو تبدو دون أعماق بعيدة ، أو قائمة على وحدات ترتق بجانب بعضها البعض لأنها تنتمي إلى فنان أجده اليأس . إنه فن اقتلع من جذور كان يجب أن تبقى لتمده بالغذاء ، واستبدل بتربته الخصبة تربة جافة متحجرة .

فقد حدث : أن معظم فناني أوروبا إبان الحرب العالمية الثانية كانوا يتخبطون فكرياً وفنياً داخل جدران منازلهم لشعورهم باليأس أمام انتصار

النازى السريع ، الساحق . . كانت الكلمات والأشكال تتجمد بين أيديهم ، أو تحترق أو تنحطم ، وكأنها بقايا أشكال وكلمات تحطمت تحت ضربات عنيفة عشوائية . ونستطيع القول أن معظمهم لمث خلف مظاهر السريالية المتعددة ، بل استعار أجواءها ورموزها . ومن النماذج الواضحة لمثل هذه الأعمال ، تلك الفترة من حياة بيكاسو الفنية التى أطلق عليها (مرحلة العظام) . وفيها نرى شخوصه مكونة من عظام ، تمزج على شاطئ لا زوردي . ويتضح هذا المظهر لدى آخرين فى أشكال تجريدية تملك الغرابة وتفرض حساً ميتافيزيقياً . . كما تأخذ لدى بعض آخر مظهر الخوف من الأسطورة ، فنجد فى أعمالهم خيولاً خرافية قوية ذات لون طباشيرى ، تمزج بجانب أطلال معابد مهجورة . . مثل هذه الأعمال وغيرها ، كانت تصب فى مجرى رئيسى واحد ، ألا وهو الفن كبعد ميتافيزيقى . . ورغم اختلافها الشكلى ، فهى تتجه بنا إلى نتيجة واحدة .

والخطورة تكمن فى أنه : بناء على الفرض الذى يعتبر أن الشعر أو الفن مجرد بعد من الأبعاد ، وبالأحرى بعد ميتافيزيقى ، فإن قيمة العمل الفنى وشاعريته تزيد كلما كانت معالنه مرفوعة على عروش من المتاهات والغموض . . وهنا تصبح كلمة الشعر مرادفة للمعانى المجردة وللغموض والضبابية . وبناءً على هذا بنيت نظريات نقدية تقترح للفن والشعر حدوداً بيضاء جافة تكاد تقترب من الحلم . وبالأحرى تقترح ضياعاً بلا حدود . . تقترح مساحات وأبعاداً ذات ضوء متحجر . . تسمح هذه النظريات للشيء بأن تكون له أبعاد متعددة ، وبهذا يضيع الواقع كلية ويضيع الشيء الملموس .

وقد اعترفت أنى نقضت هذه النظرية في بدء حياتى . . بل رفضتها
وهاجت الكثير من مظاهرها من صور دى كيركو إلى شعر جان كوكتو .
واليوم أعترف أن هذه النظرية تحمل شيئاً من الصحة ، إلا أنه من الخطأ
الإيمان بها دون تحفظات . فمى حمى الحرب التى تدور بالشرق الأوسط ،
تشعر بأصابع نحيلة عمياء تنسج حولك شرقة من أسى وشجن مشوب
بالغضب . . خيوط تنسجها . . وأخيلة تبدو كالدخان . . . تحملك إلى
عالم جامد ميتافيزيقى . . تنقلك إلى حالة نفسية تكاد تقرب عالم التجارب
الفنية التى تحدثنا عنها . إنها الحرب ، ونحن نعيش نفس التجربة النفسية
التي عاشها غيرنا في أماكن أخرى من العالم . . لكن الفرق أنك الآن
أصبحت تعى أكثر ، فغيرك قد مهد ورصف لك الطريق ، فأصبحت تعى
مدى الضرر في أن تكون سلبياً ، وأهمية أن تكون إيجابياً . وأى نظرية فنية أو
فكرية كثيراً ما تجد متنفساً جديداً لها بعد سنوات عديدة ، وإذ بها تظهر
مجددة نفسها بمظهر قشيب ، ونضج أكثر . . فقط يتحتم علينا أن نعيها ،
ونضيف إليها ما ينقصها من جوانب إيجابية . . فهناك حقيقة أساسية ينبغى
ألا نغفلها إن ناقشنا ظاهرة ما ، أو شكلاً فنياً . . أقصد حقيقة إن الفن أو
الشعر يجب أن يملك القدرة والكيفية على التعبير عن الجموح الكامن في
أعمقنا بكل مظاهره من غضب أو فرح . . . ومن حب أو كره .

٤٦

وقد قدر لغالبية هذا الجيل من فناني المنطقة أن تتخبط وسط تيارات فنية
وفكرية لم يعيشوا تجاربها قط . . وأن يشهدوا تغيرات سياسية واجتماعية ،
تلقى بهم إلى صراع يستنزفهم قطرة قطرة . عاشوا كل هذا دون موقف واضح

أو محدد منهم، ودون أن يحددوا إطاراً فكرياً يمكن أن يشكل ويدفع
إنتاجهم الفنى إلى طريق صحيح .

ونفبق قليلاً على حقيقة تزيد من بلبلة تفكيرنا وتخطئه ، ذلك أننا جئنا
بعد امتداد حضارى معقد ، وصراع اجتماعى يزيد على عشرة آلاف سنة ،
صراع سفكت من أجله دماء غزيرة عبر الآلاف من السنين . تلك حقيقة
مروعة تجعل إنسان هذه المنطقة يختلف عن إنسان الشمال الذى يرجع عمره
الحضارى لبضع مئات من السنين فقط .

كذلك قدر لهذا الجيل أن يشهد دائماً آماله وأحلامه تنهار الواحدة وراء
الأخرى . . ثم لا يلبث أن يقيم غيرها ، لتجرفها هى بدورها بعدئذ
الأحداث ، وكأنها هجمات التتار ، تحرق وتفتى كل شىء . . تارة نياس ،
وتارة نور ، وأخرى نحاول أن ننشئ بأوهام لم يعد لها وجود . . ودائماً
نحاول بكل الطرق ألا نجعل الإنسان المناضل فى أعماقنا ينهزم ، لأنه بدون
لا ينهض منا الإنسان الفنان . وكأن من الصعب على الإنسان أن يتنازل
حتى عن أوهامه ، التى يتصور أنها صاغت قيمه فى وقت ما ، وشكلت
حياته ، صعب عليه ذلك حتى بعد فقدته الإيوان بها . لكنها الهزيمة
الحقيقية للفنان أن تشبث بتلك الأوهام ، وهو مدرك فى قرارة نفسه أنها لم
تعد سوى أصنام هشة ينوء بها كاهله ويتعثر بها .

ونعود ثانية لنقول إن تشبث الفنان بأوهامه ، واستكائه لأبعاد
ميتافيزيقية ، وإغراق صوره بالأحلام والغموض والرؤى ذات التركيبات
المعقدة بالرمز، ليس أكثر من إعلان عن هزيمة الإنسان المناضل فى أعماقه،
وأعماله لا تخرج حينئذ عن أوهام مضیعة . قد تكون فناً لا غبار عليه ، لكن

تبقى المرارة ملازمة له ، ويبقى إحساسه بالهزيمة بينه وبين نفسه ، وتبقى أعماله شاهد إثبات على تشبهه بأحلام منهارة ، وكأنه يخشى لحظة تنفرد به الحياة دون أوهام أو أحلام . إن وقوف الفنان صلباً شامخاً وقد نفّض عنه أوهامه هذه ، جزء من صراعه في الحياة . . فإصراره عليها ، رغم عدم اقتناعه بها ، ليس أكثر من جدران من الزيف والسلبية ، يقيمها حول نفسه ، لتسجنه وتشله ، إنه إخماد لشعلة الحقيقة التي قد تبدو متوهجة حوله ، من كل جانب ، تطالبه بالمجازفة وبالتحدى . .

يجب أن نبحث في أعماقنا عن مدى صدق الكلمة قبل قولها . . وفي الوقت نفسه نبحث عن الكلمة القوية التي في مقدورها أن تدفع للنور بكل حقيقة نؤمن بها . .

ولقد أصبحنا ندرك الآن أن الكلمة العارية أفضل بكثير من تغليفها بزيف الصنعة وحذلقه الفكر . إذن علينا أن نبحث أولاً عن الكلمة التي ولدت معنا في عصرنا ، وألقت بها الحوادث منذ أواخر الأربعينيات ، الكلمة التي تنبض حية عند موطئ أقدامنا ، وتتوهج فوق أسطح منازلنا . ويتحتم علينا بعدئذ أن نلقى جانباً بتلك المفردات التي تجمدت ، وجمدت سماءنا ، وحولتنا إلى برودة الزجاج . . أعني أن نبحث عن لغة الأرض بدلاً من مفردات أفسدها الفهم الخاطيء ، وسوء الاستخدام ، حتى أصابها العطب والفساد . علينا أن ننسى لبعض الوقت أننا فنانون ، ونتذكر أننا في حاجة دائماً إلى أن نشد على أيدي بعضنا البعض وقت المحنة . . نتساءل : لمن نرسم ؟؟ بدلاً من أن نتساءل لماذا نرسم ؟؟ . . إنه تعاطف إنساني بسيط ، أن نضع اعتباراً للآخرين الذين نرسم لهم ، لكنه في النهاية سيفعل الكثير للفن وللمجتمع الذي نجه .

عن حرية الفنان

لم تكن مناقشة حرية الفنان بالأمر الهين طيلة أحقاب طويلة ، وقد استرعت دائماً الاهتمام ، وأثارت الكثير من المناقشات ، سواء كان ذلك بين المنظرين من المفكرين والفلاسفة ، أو بين الفنانين أنفسهم .

مثل هذه المناقشات ما زالت تقود إلى العديد من النتائج المتضاربة . وهذا طبيعي لأن حرية الفنان قضية زبئية لا يمكن الإمساك بها . . . ترجع إلى شقين متضاربين ، أولهما مقومات شخصية الفنان ، والآخر ما يحيط هذه الشخصية من تصارع قوى في المجتمع .

وكما أننا لا نفعل مدى رجوع دوافع الإبداع إلى مقومات الجانب الذاتي لدى الفنان ، وأن الأفكار والمنهج والأسلوب كلها أشياء شخصية جداً ، كذلك نتساءل : ألا يحمل العمل الفني مؤثرات اجتماعية ؟ أليس نتيجة لأحد نشاطات المجتمع الهامة ؟؟ ألا يسد العمل الفني في حد ذاته احتياجاً اجتماعياً؟؟؟ ...

وكما تساءل لينين بطرحه القضية التي تواجهنا الآن عند مناقشته النشاط الاجتماعي للفردية المميزة ، تساءل عن ماهية الظروف والأحوال

والاشتراطات المطلوبة حتى نضمن تحقيق هذا النشاط ؟ . . . ويبدو أن هذا التساؤل يحمل معنى التحذير ، وفي الوقت ذاته يدع الفرصة لحرية التصرف والاختيار . وبناء على هذا نجدنا نسأل أنفسنا بدورنا إذن ما هي الأوضاع التي تضمن للفنان نجاح فاعليته في مجتمعه ؟ وتحقق له حرية كاملة أثناء مباشرة عمله ؟؟ .

وكيف يتأتى لنا تحديد مفهوم سليم لحرية الفنان - مفهوم يحمل المرونة والعمق الكافيين كي ينعم الفنان بالحرية التي ينشدها ؟ .

مثل هذا السؤال حاول الكثير من الكتاب والفلاسفة من شتى الاتجاهات والعقائد ، الإجابة عنه . وبعض النتائج التي توصلوا إليها لا غبار عليها ورغم أنها كانت موضوعية بطريقة صارمة ، إلا أنه من العسير احتوائها لكافة المذاهب . والكثير من هذه النتائج لم يكن في مغزاه الحقيقي سوى تبنى لوجهة نظر فلسفية تخدم تياراً اجتماعياً معيناً ، أو نظاماً حاكماً وهنا تكمن الخطورة ، فمن السهل وضع نظرية ما ، والتدليل على صحتها . . . لكن هل يضمن لنا التدليل تطبيقاً سليماً ؟ . .

وكثيراً ما تقوم نظرية فلسفية لتناهض القيم الزائفة والعفنة في المجتمع ، لكن سرعان ما يأتي التطبيق مثبتاً ومؤكداً لكل ما نادى هذه النظرية بهدمه .

٤٨

وخلال عملية نمو وتطور المجتمع المستمر كانت تتغير قضايا الفكر ، وبالتبعية علم فلسفة الجمال ، وكل فئة ، حينما تكون في طريقها إلى السلطة تجاهد من أجل فرض مفهوم ما عن الحرية أو على الأصح مفهومها الخاص ،

وهو بوجه عام مفهوم يرمى إلى ربط الجماهير بالحكم ، وبوجه خاص يمس ويتعارض مع موقف الفنان ووجوده كمفكر . . أى بعبارة أوضح وأبسط : مع سيطرة نفوذ طبقة ما في مجتمع ، تأتي حاملة معها ترجمتها الخاصة لمشكلة الحرية . . . تلك الترجمة يصوغها سلفاً مفكروها المبشرون بها . وبعد ذلك ترددها أبواق السلطة المسيطرة على الحكم .

والآن — ونحن في آخر سنوات القرن العشرين ، وبعد أن هدأت ثورة الحمى المذهبية والعقائدية ، بوسعنا أن نناقش الأمور ببساطة وموضوعية ، ودون تعصب . .

فصلب الموضوع الذى يجب مناقشته ينحصر في هذا السؤال : هل يمكن أن يصمم الفنان بسهولة بخاتم التبعية لنظام ما ؟ . . في حين نرى أن تطور أساليب الفن عبر التاريخ يؤكد أن حرية الفنان كانت دوماً تمهد وتسبق التطور الاجتماعى ولو بغرة فرس ؟ .

لقد ظلت مشكلة حرية الفنان لهذا السبب قضية معلقة . . ولو رجعنا إلى البداية وحللنا مفهوم أرسطو عن حرية الفنان لاتضح لنا أنه في الإطار العام لهذا المفهوم بصرف النظر عن قيمته المطلقة ، أنه جاء إملأء أو نتيجة لحاجة الأرستقراطية اللاتينية إلى تأكيد وجهة نظرها الاجتماعية ، عن طريق دور الفن ونتاج الفنان ، وذلك حماية وتأكيداً لسيطرتها . . وأرسطو الذى يمكننا القول عنه إنه كان أول فيلسوف كلاسيكى ولى وجهه تجاه الفن وأعطى اهتماماً مباشراً لمشكلة حرية الفنان . . نجده في الوقت ذاته يدور حول نفسه في نطاق إطار يحدده كونه ممثلاً ، وظاهرة طبيعية لمجتمع أثينا

الطبقى ، ولم يضع لفردية الفنان المتمردة أى اعتبار ، تلك الفردية المميزة التى تدفعه إلى الخلف .

وإن انتقلنا إلى العصر الحديث ، وتأملنا هيجل بصفته أكمل الفلاسفة المثاليين ، وأقدرهم على مناقشة المشاكل بجدل منطقى ، فسوف نجد فيه - رغم اعترافنا بقدرته - حامياً للدكتاتورية البوروسية ومعبراً عن رغبتها فى السيطرة والتسلط .

٤٩

إن الإحساس بالحرية أمر ، وممارسة الحرية أمر آخر ، فالفنان يعيش الحرية الحقيقية حين يحقق ذاته كاملة ، حتى ولو كان داخل قضبان حديدية . لكن من الجانب الموضوعى نجد أنه ؛ كمشكلة طبقية وفكرية - قد حصرت حرية الفن فى القرن العشرين بين شقى رضى : بين الرغبة فى البناء ، وردود الفعل فى حقلى السياسة والفن . . ورغماً عنه لا بد أن يربط بينهما الفنان ، ورغماً عنه يتحمل الشد والجذب . . تماماً كما تأرجحت حرية الفنان بين الصراع الفكرى الحاد الناشئ بين المادية والمثالية فى فلسفة الجمال .

وإنها لسذاجة مرفوضة إذاً أننا بأن الأعمال الجيدة التى تستحق اهتمامنا فقط هى التى تأتى نتيجة لاعتناق الفكر المادى . . وأنه لموقف حاد يحمل عيوب التفكير الضيق ، أن نعتبر كل الأعمال الفنية التى تنتج فى ظل أى نظام اشتراكى جيدة . فمشكلة الفردية المميزة لم تحل حلاً سليماً فى كل من النظامين الرأسمالى والاشتراكى على السواء . . وقد تنتج القوى التى تدعى التقدمية فى مجتمع ما ، فناً سيئاً لأنها لا تعيش التجربة الفنية مع نفسها

بإخلاص تام . . كما كبل الجمود الكثير من مفكرى الاشتراكية في نطاق تفكير ذى أبعاد ضيقة ، وتعصبهم العقائدى دفعهم لرفض أعمال فنية جيدة ، والدعوة إلى الحد من حرية الفنان . . لذلك قامت مشكلة حرية الفنان على أشدها في كثير من البلدان الاشتراكية . . وأصبح الكثير من الأعمال الفنية التى تنتج في البلدان الاشتراكية لا يمكن مقارنتها بها يقابلها في البلدان الرأسمالية . . ولا يمكن مقارنتها سوى بالأعمال التى تنتج في ظل أى نظام فاشى . . وكرد فعل للمشكلة ، أعطيت الحرية كاملة للفنانين في بلدان أخرى رغبت في الوصول إلى حل سليم لتطبيق النظام الاشتراكى . . : قيل لهم افعلو ما تشاءون . . وجاءت النتيجة غيبة كذلك للأمال . . فهى لا أكثر من تقليد متجمد ميت لاتجاهات فنية ترعرعت قبل ذلك في ظل النظام الرأسمالى : أشكال فارغة دون مضمون . . لأن الفنان عزل نفسه عن واقعه وعن حقله النضالى والسياسى . . وعن كل ما يشعره بأنه خلية حية . . وأصبح كمعجول الذبح التى تعلف جيداً - وفي كثير من البلاد سلبت من الفنان كل حقوقه المادية ، أدارت له حكوماته ظهرها وكأنها تقول له : «لسنا في حاجة إليك» . . وتركته مضيقاً . لم تقل له شيئاً ، لم تعطه شيئاً ، ولم تطالبه بشيء . . لكن في الحقيقة لسان حالها يقول له : « ابحث عن خلاصك ، ولن يكون لك خبز ، إلا إذا خدمتنا ، وأكدت وجودنا بطريقة أو بأخرى » . .

لكن هل نسلم للحقيقة المؤسفة التى تزعم أن النظام الرأسمالى بكل ما يحملة من تناقضات وحرريات ليبرالية ، وصراعات للشد والجذب ، في مقدوره أن يهيئ المناخ الملائم لإبداع فنى أفضل مما يسدع في البلدان

الاشتراكية . . وأن ذلك الفن يمكنه تحقيق بعض احتياجات البشر النفسية
والمعنوية ؟؟ . .

إننا نثير هنا الأبعاد المختلفة للمشكلة . . ويجب ألا نتعجل الجواب !

٥٠

إن مشكلة حرية الفنان متعددة الزوايا والأبعاد والأسطح ، لدرجة تجعلها لا تحمل معالم ثابتة ومحددة تبقى كما هي . وفي فترات عديدة من تطور المجتمعات بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، رأينا أن اهتمام المنظرين ، والفنانين أنفسهم لم يركز على مظاهر ثابتة ، بل تفاوتت معهم المشكلة . وعلى سبيل المثال ، في عصر النهضة ، حين تقدمت الأبحاث لمحاولة فهم العمل الفني وتذوقه واحترامه ، أعطى الناس اهتماماً كبيراً لربط المشكلة بالقيم الجمالية في المثالية المطلقة . ومنذ تطور المجتمع الرأسمالي ، في مراحله الأولى ، ظهرت بوادر تشير بأن النية تنتج للاهتمام بعالم الفن والثقافة . . بل وجعله تجارة وسلعة في حد ذاته : تجارة تخضع للسوق . . ويمكن التحكم فيها . . وحيث أصبح الفن مظهراً تهتم به الطبقة المتوسطة التي بدأت في البروز والسيطرة . . وانحصرت العلاقة في أن الفنان ككيان غريب ، عليه أن يأتي بالغرائب والجديد . . ونوقشت حرية الفنان وبجانبها حرية السوق الذي يتحكم فيه . . وحينما استقرت الأوضاع للثورة الاشتراكية في روسيا ، برزت معها نظرية جديدة يطلق عليها حسب تسميتهم « فلسفة الجمال الثورية الديمقراطية » . أعطوا فيها الصدارة للمظهر الأيديولوجي لدى الفنان ، كنقطة بداية تحدد أولاً حريته . . أكدوا على أن موقفه وعمله يعتمدان على وجهة الفنان السياسية وما يؤمن به ، مشترطين لضمان موقفه

أن يرتبط الفنان بالجماليات وفقاً لوجهة النظر التي يضعها رجال السياسة . .
وهكذا لم يكن هناك جديد بالنسبة لضيق حرية الفنان . . ومع وجود هذا
التناقض بقيت قضية صراع الفنان من أجل حريته كما هي ، ولم تقدم الثورة
الاشتراكية حلاً لها لأنها أصرت على أن تكون الصدارة لرجال الحزب
ونظرتهم للأشياء . هنا نستطيع أن نلمس إطاراً خارجياً يحدد تلك العلاقة
الحسوية التي تربط صراع الفنان مع المجتمع ، إلا أنه عن طريق موقفه
تحدد حرية الفنان ، وصراعه .

ويجب ألا نكف مع مناقشة هذه القضايا عن تأكيد أن وجهة النظر ترتبط
دائماً ، وتكون مرهونة بعلاقتها ، بما يحيطها وبالظروف التي حولها . . وأن
قيمة أى تساؤل تبنى على درجة فهم الآخرين لأبعاد هذا السؤال ،
واهتمامهم به . إذن ندهش أن نجد نظريات فلسفة الجمال لدى المثاليين
— حتى لدى رجل واع مثل الشاعر شيلي — كانت تناقش مشكلة حرية
الفنان من زوايا متسعة جداً ومتنوعة ، تصل بنا أخيراً إلى متاهات دون أن
نضع أيدينا على شيء ملموس يربط الفنان بحقيقة صراعه من أجل تغيير
المجتمع ، لأن الجانب الموضوعي الاجتماعي لم يستوف حقه . . ولدى
المنظرين الروس الحداث مثل دوبر ولييوف ، نجدهم لم يستطيعوا أن يوفوا
الموضوع حقه من ناحية تحديد الضمان الكافي لماهية وشروط تلك النوعية من
الفن الصالحة لصراع الجمال . . فمثل هذه المسائل كان يجب ألا تطرح كما
حدث ، من خلال قضايا مفتعلة استهلكنا — في كل وقت بصور مختلفة
مثل قضية الشكل والمضمون ، فمن المؤكد تماماً أن مع أصالة العمل لا
وجود لشيء يسمى الشكل ، و شيء يسمى المضمون . . هم بهذا يهابون
حقيقة بسيطة ، ألا وهي أن الفنان وصراعه وعمله نسيج واحد .

لكن المساحات التي قادنا عبرها هؤلاء المفكرين سيان كانوا من المثاليين أو الماديين ، قادتنا بدورها إلى أن ندرك ، ونلمس القوانين التي يمكن أن نقول عنها أنها تحكم صراع الفنان من أجل حصوله على حريته الفنية ، هذا الصراع الذي هو إحدى السمات المميزة التي صاحبت نمو وتطور الإنسان في بحثه عن الكمال .

إنه من الصعب تتبع أصول المشكلة من الجانب التاريخي لتحديد أبعادها الاجتماعية ، كما أنه ليس من مهمتنا التبحر في مناقشة أسسها رابطتين إياها بالمذاهب الفلسفية بطريقة تفصيلية . . وإن أردنا إلاماً بحدود الوضع الراهن لها ، فلا مفر من أن نعلن ببساطة ، أن الأجيال المتلاحقة في العصر الحديث كانت تعنيها بصفة مستمرة ، بل وتقلقها مشكلة حرية الفنان . وقد بذل الفلاسفة قصارى جهدهم لإيجاد توافق بين نظرياتهم الفلسفية وتلك المشكلة .

ووضع الفنان في مجتمع رأسمالي يختلف اختلافاً كلياً عن وضعه في مجتمع اشتراكي ، ومشاكله تختلف ، إلا أنه لا يمكننا أن نفصل فصلاً تاماً بين أبعاد المشكلة في المجتمع الاشتراكي وأبعادها في المجتمع الرأسمالي . وحتى المفهوم المادي لنشاط الفنان لدى مفكرين اشتراكيين كديدرو، ولوكاش ، وفيشر ، نجده يحمل بصمات ميتافيزيقية . . بينما نجد غيرهم من مفكري الغرب ، من هيربرت ريد إلى مالرو ، نجدهم لم يستطيعوا تخلصاً من نفوذ المنطق المادي على تفكيرهم ، ذلك لأن فكر القرن العشرين بوجه عام يدين لهيجل بمنطقه الجدلي ، ومع أن هذا المنطق قد بنى على منهج مثالي ، إلا أن المادية كذلك تدين له .

وهكذا دارت الكتابات كلها في حلقة مفرغة ، أحياناً تؤكد بعضها وأخرى تتناقض . والفنان ضائع مع التخطيط الفكرى فى المجتمع الرأسمالى ، وقصور التطبيق فى المجتمع الاشتراكى ، فإلى الآن وبعد مرور أكثر من ستين عاماً على الثورة الاشتراكية ، لم تتحقق السيطرة الفكرية للبروليتاريا ، التى تنبأ بها دعاة الاشتراكية فى حماسهم الزائد ، تلك السيطرة التى يقوم معها الربط بين نضال القاعدة العريضة للمجاميع البشرية من جهة ، ومهام ووظيفة العلوم الإنسانية والفن من جهة أخرى بالتبعية . وإلى الآن لم ينشأ فن يمكننا أن نطلق عليه فن طبقة البروليتاريا ، ولا زال الفن بورجوازيًا كما كان منذ ظهور وسيطرة الطبقة المتوسطة فى ارتباطاته ومفاهيمه .

على أية حال ، فإن المنهج الفكرى الذى توصل إليه الفلاسفة الماديون يقتصر الآن على كونه مجرد انعكاس لأبعاد موقف فى مرحلة نضال تاريخى معين وهو لا يخرج عن مجرد آمال تستهدف تحقيق وضع أفضل بالنسبة للفن والمجتمع . وإن كان له منطق وعناصره التى لا يمكن إغفالها . وطريقتهم فى عرض المشكلة وطرحها تجعلنا - كفنانين أو متحدثين عن الفن - لا نغفل بحال من الأحوال الماركسية أو المنطق المادى إن ناقشنا قضية حرية الفن والفنان .

لكن هذا المنهج فشل فى تحديد أبعاد ومعالم قضية حرية الفن ، التى تترتب عليها أصالة الفن وجودته .

٥١

وببساطة ، فإن قضية حرية الفنان وإن كانت ترتبط بفترة قليلة ، إلا أنه لا يمكن فصلها عن قضيتين هامتين بالنسبة لباقى المجاميع البشرية . أولهما

ضرورة الفن كاحتياج اجتماعي ، والثانية قضية الحرية الفردية للإنسان بوجه عام . وبما أن أى فهم لحقيقة الأمر سواء كان سليماً أو خاطئاً ، يتوقف لدرجة كبيرة على الموقف العام الذى تتبناه ، ذلك الموقف الذى يبنى بدوره على مدى العلاقة التى تجمع بين إحساسنا بالحرية الفردية ، والتزامنا إزاء مجتمعتنا . إذن فمن الضروري التأكيد هنا على نقطة غاية فى الأهمية ، وهذه النقطة تتلخص فى أنه لا يمكن اعتبار مشكلة حرية الفنان إحدى قضايا فلسفة الجمال فحسب ، دون اعتبار لارتباطاتها بالفكر الاجتماعى وبالفلسفة الأخلاقية . إن مثل هذا الفصل الذى نلمسه أحياناً عند مفكرى الغرب فى تعصبهم الأعمى للقيم السائدة بمجتمع الطبقة الوسطى وترجمتهم الخاطئة لمفهوم الحرية لدى الفنان ، يؤثر أبلغ الأثر ، على الأعمال الفنية كنتاج مستقل ، ويفرض إطاراً مرناً جداً من التحرر - لدرجة أن أصبح هذا الإطار هلامياً - لأنه يحدد مسارات متشعبة لاتجاهات فنية عديدة . . . وبهذا تضيع معالم وظيفة الفن ووضعه ، بحيث لا نجد لها إلا فى مجال التصميمات الصناعية والتجارية .

وبوجه عام ، فإن فلسفة الجمال المشار إليها لم تستطع أن ترسم لنا معالم واضحة لتلك المشكلة ، أو تساعد فى العمل على حلها ، بل على النقيض ، واجهتنا بالعديد من المدارس الفنية المشتتة ، وزاد من معالم الفوضى أن تتشابه تلك المدارس دون أن تملك تبايناً جوهرياً فى الأسس التى يجب أن يبنى عليها العمل الفنى فى مضمونه . فمثلاً فى نطاق التجريدية أو السيرىالية يمكننا إدراج العديد من الاتجاهات الفنية المتنافرة .

هذه الاتجاهات والمدارس الفنية ، مهما كان عددها ، تدور كلها فى

فلك مشكلة البحث عن حل مثالى بالنسبة لسؤال أساسى فى الفلسفة الأخلاقية، ألا وهو : « ما مدى الارتباط ، ونوع العلاقة التى تجمع الإنسان بالجو المحيط به ؟ » . . وبالتبعية كذلك ، فإن هذه المدارس المتعددة يبدو ألا خلاف بينها ، فى بحثها عن حل مثالى بالنسبة لسؤالين أساسيين فى فلسفة الجمال ، وهما : « ما هو الالتزام ، وما هى علاقة الفن بالحقيقة ؟ » .

ومثل هذين السؤالين ، لا يمكننا فى النصف الثانى من القرن العشرين أن نجد لهما إجابة تبنى فقط على قضايا الفكر المثالى ، على الأقل فى مجال الفن التشكيلى .

ومن هنا وجدت أحكام جمالية متعددة ومتضاربة بالنسبة للفن كشىء عام ، وبالنسبة لموقف الفنان من المجتمع كشىء خاص . ومن هنا كان إحساس الفنان بالقلق والضيق والعزلة ، ومن هنا كان ثقل وقع هذا الإحساس وأثره على الفكر السائد بمجتمع الطبقة المتوسطة .

٥٢

عندما يؤذن القرن العشرون بالإنهاء ، وإذا قدر لنا أن نشهد هذه النهاية ، فأعتقد أن الصدى الذى سيعيش طويلاً فى وجدان فنان هذا القرن سيكون للمذهب الوجودى الذى استطاع أن يفرض تأثيره بإيجابية كبيرة على معظم المنظرين والباحثين فى فلسفة الجمال بالمجتمع الغربى . لقد استطاعت الوجودية بتعريفاتها عن الحرية أن تجعل لنفسها التأثير المباشر القوى . . وتنبع هذه التعريفات عند الوجودية ، من أن الحرية هى « القدرة

على فعل ما يرغبه المرء ويحبه» . . وأكثر من ذلك أنها غير محددة ، ومطلقة . ومع النظريات المبنية على المذهب الوجودى ، نجد أن المرء يشعر بحريته حينما تكون أفعاله أصلاً غير مشروطة ، أو هناك ضرورة تحدد لها مساراً ، إذ يتحتم أن تنبع الأفعال عن إرادة متحررة من كل ضابط أو رابط . إنها حرية تملك الذاتية وتعبر ، فى مبالغة ، عن تأكيد الجانب الفردى . ولا شك أن مثل هذه التعريفات ترجع جذورها إلى كتابات الفيلسوف الدانمركى كيركجارد الذى هو أحد الأباء الشرعيين للفلسفة الوجودية بوجه عام . وبناء على فلسفة كيركجارد لا يتحقق وجود الفرد إلا إذا شعر بذاته منفردة ، وتملك إرادة حرة غير مشروطة بأية اشتراطات مادية أو معنوية .

. . . لكن الذى استطاع أن يثبت الأسس لنظرية وجودية عن حرية الفنان هو هيدجر . . فلقد ثبتها بمنطق أكثر صلابة من غيره . . ذلك بأن وضع يده على نقطة غاية فى الأهمية ، وهى قلق الفنان الدائم . . وأدرك ما سماه « بالضمير الخاص بالفنان » ، « والإرادة المتأججة للفردية المميزة المبدعة » . فمثل هذه الفردية لا يمكن لها أن تصبح يوماً ما فى وثام مع ما يحيطها ، أو تتقبل ما يصطلح عليه من قيم سلوكية . . وبناءً على ذلك ، فليس هناك فائدة فى الحد من حرية الفنان ، وليس للفنان أن يدين بالولاء لأية سلطة ، وذلك إبقاءً على جذوة تمرد مشتعلة . وبالنسبة لهيدجر ، فهو ينكر كذلك القلق والتضييق والسجن لإرادة الفنان ، أو جعل تصرفاته وأعماله مشروطة ، وذلك تأكيد ووقاية من القيم التى قد تتبدل وتتطور وفقاً للظروف المتغيرة وغير الثابتة حوله . . فلا داعى إذن لمقاومة انطلاقه الفردية المتميزة طالما يحتاجها المجتمع فى تطوره وتقدمه .

وهكذا يصير الوجوديون على ضرورة عدم التدخل بالنسبة لعملية الإبداع الفنى ، أو فرض قرارات مسبقة تحد من انطلاقة الفنان ، وتصرفاته الفردية .

ومما يأخذه فلاسفة المعسكر الاشتراكى على هذا المذهب - بالنسبة لحرية الفنان - أن الوجوديين يغفلون الجانب الاجتماعى وما يترتب عليه من قوانين ضرورية ، فتلك العلاقة المتوارثة التى تربط الفنان بالمجتمع ، حكمت وحددت عملية الإبداع الفنى عبر التاريخ ، كذلك يعيرون على الوجوديين خلطهم بين مفهوم الحرية والتحرر بكل ما يملكه من انحلال وتفكك وتسبب . ويصرون على أن تلك الحرية المقصودة هى حرية خداعة واهمة تفضى حتماً إلى إحساس الفنان بالعزلة وبغربته فى مجتمعه .

ويرد الوجوديون بما يفيد بأن حرية الفنان ليست ترخيصاً يمنح من الدولة كترخصة قيادة السيارات .

٥٣

ومع سياق الكلام . نجد أمامنا فجوة تفصل بين نوعين من الحرية : أولها الحرية فى مغزاها المطلق العميق . . يشعر بها الفنان ، تنبض فى أعماقه - مصاحبة التزامه بموقف قد اختاره بمحض إرادته - حتى ينطلق بإنتاجه وإبداعه الفنى . والأخرى مشروطة ، ترتبط بالمقاييس ، والمبادئ العامة . . تحد من الحرية الفردية للفنان فى تصرفاته التى قد تبدو غير طبيعية . . أو غير مألوفة بالنسبة لتصرفات ومواقف الآخرين . .

والتوفيق بين الحريتين صعب ، كما أن مناقشة كل منهما على حدة سيؤدى حتماً إلى تشويه شامل للموضوع ، فالفصل سيجعلنا نضع فى جانب

إنتاج الفنان وإبداعه الفنى ، وفى الجهة الأخرى الواقع الموضوعى ، وكثير من المنظرين الماديين يصرون على الالتزام بالواقع الموضوعى ، مهما كان الثمن . . وكثير من مفكرى المعسكر الغربى المثاليين يصرون على الحرية الذاتية للفنان بكافة أبعادها دون اعتبار للواقع الموضوعى . .

وعلى سبيل المثال نجد الفيلسوف السوفييتى « إبرزيان » فى كتابه « الحرية والفنان » الذى صدر عن دار الناشرين التقدميين بموسكو . . نجده يهاجم فيلسوف ألمانى يسمى « نيكولاى هارتمان » - بل ويشط فى هجومه - متهماً إياه بالإصرار على أن الحرية الجمالية . . أى الحرية التى ترتبط بالخلق الفنى - يجب أن توضع فى المقام الأول قبل الالتزام بالبناء الاجتماعى . ويذهب إلى أن هارتمان يفصل الحرية عن الضرورة الاجتماعية . ويذهب بعيداً فى زعمه أن حرية الفنان ليست فقط ضرورية ، بل هى تفتقر ، وتختلف عن مفهوم الحرية المرتبط أصلاً بعلاقات الشخص وتصرفاته المعتادة . . وأن المبدع أو الفنان فى رؤياه وممارسته للإبداع يستمتع ويعيش نوعاً من الحرية لا يعيها أو يدركها الشخص العادى فى التزامه وارتباطه بموقف اجتماعى وبقياسات أخلاقية .

ومع تلاحق أسطر الكتاب ، نجد إبرزيان السوفييتى لا يوافق هارتمان ، ويتساءل مستنكراً : ما الذى يبنى صرح الحرية ويحددها ؟ . يقصد الحرية الجمالية التى يعيها هارتمان ، تلك الحرية التى ترتبط بالإنتاج الفنى وتختلف عن مقاييس الحرية الأخلاقية كما يصير هارتمان ؟ وحين نمضى معه ، يتضح لنا أن نقطة الخلاف منحصرة فى رأى هارتمان الذى ينادى بأن الحرية الأخلاقية تناقش أصلاً تصرفات الإنسان العادى ، وترتبط

بالمقاييس الأخلاقية التي تضعها النظم الاجتماعية ، بينما يجب ألا تنحني أو ترتبط الحرية الفنية أو الجمالية أمام أية سلطة ، لأنها تتحدى أصلاً كل ما يعمل على ربطها باستتاب النظام الاجتماعى ، فهى حرية مطلقة بلا قيد . إنها تحقيق لرغبة تعزيرك إن تحديت وضعا لا ترضاه . . . وإن توانيت أو فكرت أو أحجمت ، فقد لا تكون الفرصة بعدئذ مواتية . إنها اقتناص اللحظة المواتية لتحقيق رغبة مهما كانت تلك الرغبة أو كانت الظروف . . . إنها مطلقة ولا ترتبط بالعالم الخارجى للفنان . . . ولا تصاغ فى نطاق أوضاع اجتماعية .

وهذا طبعاً يستنكره بشدة إبرزيان السوفيتى مصرحاً بأنه : إذا كانت مثل هذه الحرية « الجمالية » هى المطلوبة ، فهى إذن دون شك ستفجر كل شىء ، عمر الفنان ، والواقع الاجتماعى ، والإنتاج الفنى ، إذ تتخذ طريقها عبر الفنان إلى ما وراء حدود الوجود الموضوعى للأمور والأشياء . . . وهى نموذج كامل للاتجاه المناهى بالبعد عن الواقع .

ولا نوافق كثيراً إبرزيان على آرائه ، ويبدو أن نقده هارتمان وهى الحجة ، ومن حقنا أن نتساءل عن الواقع الذى يبنى عليه منطقته ويخشى بعد الفنان عنه ، طالما أن هارتمان قد فصل بين حرية الفنان كمبدع ، وواقعه كإنسان يعيش فى مجتمع ، إن هارتمان فقط لا يريد تحميل واقع الفنان كفرد يعيش فى مجتمع على حريته كفردية مبدعة . ولو سلم الفنان تسليماً أعمى لنظام قد استتب وأكدده ، فأين إذن موقفه الشريف من القوى المتصارعة الهابطة والصاعدة ؟ . . . ولو أكد الفنان حاضراً مستتباً ، فسقطت من الفن عنصر النبوة الذى هو أحد مقومات الفن المهمة . . . إن ضياع الفنان فى مجتمع

رأساً إلى يتحكم فيه تجار وساسة المال ، لا يقل خطورة عن تسخير الخدمة
مذهب فكرى وكيان اجتماعى هو أصلاً غير مقتنع به . . ففى هذه الحالة
هو ضياع من نوع آخر . . سخرة لتجار الفكر وساسة السياسة . . إنه
خضوع لأشخاص قد يكونون أقل من الفنان فهماً لحقيقة الواقع ، وإدراكاً
بأبعاد المستقبل لأنهم يهمهم فقط حاضريهم المستتب الذى تسيطر وترتع فيه
الانتهازية .

٥٤

وربما كان كتاب « إيرزيان » « الحرية والفنان » هو آخر كتاب صدر فى
الاتحاد السوفيتى يناقش تلك القضية . ويمضى إيرزيان مهاجماً ذلك
الفيلسوف الألمانى « هارتمان » الذى لا نعرف عنه الكثير ، لكننا لا نجد
كلامه بنفس السوء الذى يصوره إيرزيان . . وكأن الحرية « الذاتية »
- بالنسبة لإيرزيان - شىء غريب يملك مقومات شاذة ، كقيلة بأن تبعد
الفنان عن الواقع ، مقتطعة إنتاجه عن الحياة التى هى « نبع الإلهام الخالد »
على حد قوله . . لكن هل ينحصر « نبع الحياة » على محاكاة واقع مرئى ؟ .
وقد تأتى هذه المحاكاة - إن لم تنبع عن اقتناع أو فكر متأصل - دون إيقاع
أو حيوية أو حركة وصراع . إذن فما قيمتها فى هذه الحالة ؟؟ . . وكثيراً
ما يكون الفنان مؤمناً بحقيقة لا يمكن تحقيقها مع الواقع المفروض عليه .

لكن بصر إيرزيان على أن مناداة الفنان بأى نوع من الحرية الفردية كقيلة
بأن تدفع الفنان لبيدع عالماً خاصاً به فقط ومنفصلاً عن الواقع وعن الحقيقة
.. ونحن نسأله بدورنا « ما الذى يحدد الحقيقة الموضوعية للأشياء وما هو

الواقع الموضوعى ؟؟ « ألا يجب أن يسأل عن ذلك الفنانون أنفسهم أولاً ؟؟
ألم يفكر إبريزيان أن فرض شروط وحدود للفنان وللإبداع يبعده أكثر عن
الحياة بكافة أبعادها وصراعاها ؟ .. إلا أن إبريزيان من جانبه يؤكد : أنه كلما
بعد الفنان بفنه عن واقعه الذى قد يفرض عليه ، بل ويفرض عليه كذلك
تجسيده فنياً بكيفية معينة .. كلما بعد عن هذا الواقع المفروض ، بعد عن
مجتمعه وارتقى فى أحضان القيم الجمالية المثالية .. ونعجب ونتساءل هل
أصبحت القيم الجمالية المثالية سبة إلى هذه الدرجة ؟ .. كان يجب أن يدرك
إبريزيان أن الحقيقة الفنية تختلف كلية عن حقيقة الواقع المرنى والاجتماعى
وإن كانت تبنى عليهما .. وهى لا يمكن تشويهها لأنها مطلقة وترتبط
بقوانين الاتزان والإيقاع العامة فى الحياة كما ترتبط بمثالية الفنان . والانفصال
فى كيان الفنان بين ذاتيته والجانب الموضوعى هو فقط الذى يملك القدرة
على تشويهها ، فيكفى فقط إحساس الفنان بأنه لا يملك حريته الكاملة فى
التعبير عن واقع هو غير مقتنع به حتى يتجمد فنه .

ومن ناحية أخرى ، أية حقيقة هى التى يريد إبريزيان التعبير عنها ؟؟
وهل وجدت حقيقة عبر التاريخ لم تمسخ وتزيف وتشوه ؟؟ بل ولم يبرز
سحقها كذلك ؟ ألا يتخذ التاريخ مساره على أنقاض حقائق ؟؟ وأليس
الفن تجسيدا لفكرة مثالية ألا وهى الصراع من أجل الكمال ؟؟ وإنها لمعادلة
صعبة يضع فيها الفنان نفسه . فإذا هو دائماً على حدود الصراع : يعى فى
أعماقه أن لا وجود لخصوبة فنية دون ارتباط متين بالظروف الخارجية المحيطة
به ، وفى نفس الوقت ينشد حرية مطلقة فى أعماقه دون قيد .

والحقيقة أنه ليس أبداً معنى احترام الفنان لذاتيته البعد عن المشاكل

العامة . وكثيراً ما يكون إدراك الفنان بخصوبة أعماقه هو الدافع الرئيسى لتحمل مسؤوليته الاجتماعية كاملة .

ولكن يصير الكثير من الماديين من أمثال إبرزيان ، على ربط قضية حرية الفنان بقضية المضمون فى الفن . . ومن وجهة نظرهم أن مع حرية الفنان قد يقضى على جانب المضمون ، ويجور الجانب الشكلى . . وكأن حرية الفنان هى تأكيد لفرديته وأنانيته على حساب موقفه الاجتماعى وقضايا الفكرية . . ويدللون على ذلك بأن حرية الفنان هى نقطة الانطلاق التى تبتتها فلسفة الجمال البورجوازية فى إصرارها على حرية الخلق والإبداع .

وبناءً على هذه الفكرة ، اتضح لنا خلال الأعوام السابقة - فى كتابات بعض الكتاب الاشتراكيين هوة تفصل بين الشكل والمضمون ، بل وتفصل القضية الفنية عن موقف الفنان الاجتماعى . . والحقيقة أنه لا يتأتى الإبداع كاملاً ، إلا بموقف موحد ينعكس فى كل شىء ، من تصرفات الفنان وحياته إلى أدائه الفنى .

وخوف بعض المفكرين من أن إحساس الفنان بحريته الذاتية يبعده عن العالم الذى حوله ويحوّله إلى الإفراط فى الذاتية والأنانية والانحلال والتفكك ، هذا الخوف فى الحقيقة لا محل له . . بل بالعكس فلا شىء فى مقدوره أن يفصل فناناً حقيقياً عن الحياة ، إلا شعوره بأن غيره يقوم بدور الوصاية عليه . . . يحدد له إطاره الفكرى . . . يحدد له علاقاته ووضعه ، وموقفه بالنسبة لمن حوله . . بل وأكثر من ذلك يفرض له الشكل الفنى الذى يصوغ به مضمونه وغالباً لا يخرج هذا الشكل عن نقل العالم المرئى

بحرفية قد تقضى عليه . وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى ، مع محاكاة الواقع المرئى بحرفية قد تقضى عليه ؟؟ وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى ، مع محاكاة لواقع مرئى ، يقبض الفنان ثمنها فى استسلام ؟

وغالباً مع شعور الفنان بالتسليم بما لا يرضاه ، يتحول من قيمة فعالة فى المجتمع إلى قيمة مستهلكة . . يتحول إلى إنسان كل همه أن يغطى استسلامه لأوضاع فكرية واجتماعية ، هو غير راض عنها . وقد تتضح هذه التغطية فى ادعاءات وتطلعات طبقية ، وقد تتخذ صورة عدوانية إزاء مواقف غيره السليمة .

وإنه لوضع مخيف أن يصر الكثير من بلدان المعسكر الاشتراكى على أن ربط الفن بالسياسة ربطاً مباشراً ، هو حماية للارتباط الموضوعى للفنان .

فالآن فى زمننا الراهن مع محاولات لتحديد أجدية لسيكولوجية الفن ، وبعد تجارب عديدة قامت بها حكومات لربط الفنان بالسلطة ، نشعر أنه من الأفضل ترك الفنان لحال سبيله ، وأنه لشيء مخز أن يقبض الفنان ثمن خوفه . . فافتناع الفنان بوضع ما ، لا بد أن ينبع أولاً من أعماقه ويرتبط بمثالياته وقيمه المطلقة .

ورأى طرح القضية هكذا : مع حب الفنان حقيقة للجماهير ، هل لغته تصلح للتخاطب معهم ؟ . . وهل أخرى له أن يعمل من أجل مستقبل أفضل ؟ . . أم الأفضل له الاستمرار فى ظل نظام مستتب ؟ . أما اللف والدوران فى حلقة مفرغة لا تخرج فى مضمونها عن ضرورة ارتباط الفنانين المفكرين بالسياسة الحاكمة ، فهذا شيء لا قيمة له ، خصوصاً وأن إحدى

وظائف الفن المهمة هي : أنه بصورة أو بأخرى لا بد وأن يسبب لنا إحساساً بالقلق والضيق ويضعنا على حدود التمرد .

٥٦

وفي عرضه لقضية لازالت معلقة مثل قضية حرية الفنان ، ينسى كاتب مثل إبرزيان أن الفنان سيبقى في صراع دائم مع نفسه ومع ما حوله من قيم . . ونجده بعد أن هاجم كثيرين دون أن يملك القدرة على نقضهم وتفنيدهم ، يكيل الثناء للشاعر الروماني هوراس عن كتابه « الشعر » . . يتحمس له قائلاً : إنه أعطى واحداً من أوائل التعريفات الصحيحة عن فلسفة الجمال وحرية الفنان . . والحقيقة أن المرء لا يملك سوى الدهشة أمام أسطر هذا الشاعر القديم ، في معالجته لهذه المشكلة . لكن إبرزيان يتخذ من هوراس الكلاسيكي الذي أتى قبل الميلاد . . يتخذ منه مادة في هجومه على مفكرى الغرب المحدثين . . بينما هوراس — بناءً على منهج وتعريفات إبرزيان ، في ربطه لقضايا الفن والفكر بالمجتمع — وليد مجتمع عبودى وطبقى — كذلك نجده يختار من أسطر هوراس أسوأها لتأكيد نظريته ، وهى تلك الأسطر التى تتماشى مع تفكيره . . مثل : « إذا إختار فنان أن يوصل رأساً بشرية برقبة حصان . . وأن ينثر ريشاً متعدد الألوان هنا وهناك على خراف . . إلى آخره من سخرية على كل من يحاول تشويه الرؤية الجمالية وفق مفهوم هوراس وعصره . . وحقيقة الأمر تختلف عن هذا فلقد استطاع الفنانون السرياليون أن يحققوا مثل هذه الرؤية في أعمال قيمة ، ومقاييس العمل الفنى لا تقاس بإمكانية تحقيق ظواهر مقبولة أو شاذة . على كل ، لقد أخذ إبرزيان من هوراس ما يتماشى مع تفكيره . . وهو أن

حرية الفنان ليست مطلقة ، بل يجب أن تكون مشروطة ومحددة ، وهي ترتبط بها يمكننا أن نطلق عليه « الحقيقة الفنية » .

.. وهنا يطرح السؤال نفسه : هل الحقيقة الفنية بالنسبة لعصر هوراس هي نفس الحقيقة الفنية التي تتماشى مع وقتنا ؟ .. بالتأكيد الحقائق الفنية ثابتة في قيمها المطلقة ، لكنها ليست شيئاً ثابتاً في أشكالها ، وأشكال الفن بالنسبة لهوراس ليست هي التي ينادى بها إبرزيان .

ولأجيال وأحقاب طويلة ، ظلت تلك القضية التي نحن بصدددها نوعاً ما معلقة . فالمفكرون والفلاسفة كانوا يحاولون أن يفرضوا نظرياتهم على الفن لتحديده وتقنينه دون أن يضعوا في الحسبان أن الفن بدأ وسيظل كرد فعل طبيعي ضد كل ما يصيب الإنسان من ذعر وخوف وتعد على وجوده ، وإنه لم يكن في بدايته نتيجة تأمل فكري وحساب عقل كالفلسفة ، وإن كان هذا الجانب قد أدخل فيما بعد في الفن ولا يمكننا إغفاله .

والحقيقة أنه وجد عبر الفكر الإنساني من أدرك أن حرية الفنان هي حرية مطلقة ومشروطة في آن واحد . . مثل سينيوزا . . لكنه بنى منطقته وفق أسس نظرياته الفلسفية . . فعلى حد قوله : إن الحرية كظاهرة لا توجد أو تمارس إلا وفق القوانين الموضوعية التي حققت وجودها .

فالحرية ليست مجرد قرارات حرة ، بل هي تقبل للالتزام الكامل بضرورة وجود المرء مرتبطاً بالآخرين . وأن حرية الإنسان لا تبني فقط على السماح للنفس بتحقيق رغباتها ، بل تبني كذلك على الفهم التام لكل العوامل والظروف التي أوصلتها إلى وضعها وأدت إلى تكوين مقوماتها الذاتية والاجتماعية .

.. لكن لم يكن في مقدور « سبينوزا » أن يصل إلى أبعد من ذلك في حل المشكلة ، أو فهمه للحرية كضرورة للالتزام إزاء كل ما يحيط بنشاط الإنسان كطاقة مبدعة ، وعلى الخصوص مشاكل الفن وكل ما يمت إلى عملية الخلق نفسها .

٥٧

... ومع هيجل ، الذى تتوج كتاباته قمة المدرسة الألمانية المثالية الكلاسيكية ، نجد اتزاناً لتفكير منطقي ، والمشكلة معه تتخذ مساراً يملك أصالة البناء الجدلي السليم .

ولم تكن محض صدفة أو مجازاً أن يشيد كارل ماركس ، وأنجلز وبعدهما لينين ، بقيمة هيجل .. لدرجة أننا نجد في كتابات أنجلز اعترافاً صحيحاً بأن هيجل هو أول من صحح العلاقة بين الحرية والالتزام ..

ولا ترجع قيمة هيجل الحقيقية إلى اقترابه أو وصوله بمنطقه الجدلي إلى ما يشبه حجر الأساس بالنسبة للمادية الجدلية .. لكن قيمته ترجع إلى منطق الجدلي السليم في مناقشته القضايا ، سواء كانت في الفلسفة الأخلاقية أو الفلسفة الجمالية . لذلك نجد استقلالاً — لحد ما — بالنسبة لحله قضايا فلسفة الجمال ، لكنه استقلالاً لا يبعد المشكلة عن القضايا الاجتماعية والأخلاقية .. ويتضح في كتاباته التى من هذا النوع شموخ هذا المفكر المثالى العظيم .. فهو لم يقع في الخطأ الذى وقع فيه من سبقوه .. من وضع أسس فلسفية عامة ، ثم تطبيقها على كل القضايا ، معتبرين أن وضع الفنان وإنتاجه يدخل في نطاقها ووفق قوانينها .. فهيجل يواجه مشكلة

الحرية والالتزام ، رابطاً إياهما ببعض ، ومقرراً أن المعالم التي ترسم نتائج الفنان ترجع أولاً وأخيراً إلى نوع العلاقة التي تحددهما وتجمع بينهما . . لكن قصوره يرجع بطبيعة الحال إلى كونه فيلسوف ، فلم يكن في مقدوره مناقشة العمل الفني إلا من خلال المضمون متجنباً الشكل . . فيقصر اهتمامه مثلاً على العلاقة التي تجمع بين الذاتية والموضوعية والعوامل المؤدية إليهما ، أو على عنصر « الفانتازيا » في الفن وخصوصية الخيال .

وبحذر وذكاء استطاع أن يمد جسراً ما ، فوق الهوة التي تفصل بين الحرية والالتزام . . استطاع أن يمد ذلك الجسر الذي عجز عن إقامته عملاق آخر سبقه ، ألا وهو « كانت » ، فبالنسبة لكانت ، نجد أن عملية الإبداع ليست أكثر من لعبة حرة . والإنتاج الفني ما هو سوى إبداع الشيء من خلال حرية كاملة . هذا بدوره أوصل « كانت » إلى وجهة نظر تنادى بأن العبقرى هو الذى يخلق كل ما لا تحدده قوانين ثابتة . . لكن ما هى مقومات الأشكال التي يخلقها الفنان والتي لا تحددها قوانين ثابتة ؟ . . فهذا ما لم يحدثنا عنه « كانت » ، كذلك لم يذكر لنا الوسيلة التي يتبعها الفنان في إبداعه . . كل هذه المشاكل وفق نظريات « كانت » . . لم يجب عليها بطريقة سليمة مستوفية . .

أما بالنسبة لهيجل ، فقد بنى جسره الذى ربط الحرية بالالتزام من لبنات تتركب بها سباه « بالمضمون الموضوعى للذات » . . وبأن حرية الفنان الحقيقية وأصالة تستندان أساساً دون زيف إلى انعكاس المضمون الموضوعى للذات ، هذا وإلى قدرته على فهم وترجمة حقيقة واقعه الذى يقدره ويتقبله بمحض إرادته . .

.. واستبعد هيجل أى فكرة ترمى إلى الفصل بين الحرية والالتزام ، كما استبعد المبدأ الذى ينادى بأن الحرية قد تتناقض مع الالتزام ، وأنها طرفى نقيض .. فقط ، يتناقض مبدأ الحرية مع مبدأ الالتزام ، حينما تأخذ الحرية على أنها شىء مجرد مطلق ، وغير مرتبط بحقيقة ما وحينئذ لن تكون المناداة بالحرية أكثر من مبدأ فوضوى يحمل هدماً أكثر مما يحمل بناء .

إن الفهم الواعى والحقيقى للحرية يجب أن يتضمن التزاماً من نوع ما . وعلى حد قول هيجل « .. حينما تكون الحرية غير مرتبطة .. والالتزام بلا حرية .. تصبح الأمور مجرد أشياء مجردة .. » تركيبة فكرية لا تمت للواقع والحقيقة .. » . . . إذن فالحرية نسبية ومرتبطة ومشروطة بالالتزام . ومع إحساس المرء الواعى بحريته ، يشعر إلى حد ما بالتزامه على الأقل اتجاه حريته هذه ، حرصاً عليها ، وإبقاءً على تأكيد وجودها مع ما يحيطها من ظروف وملابسات .

.. لكن هيجل فى نفس الوقت حذرنا من أن نقرب مفهوم الحرية والالتزام بطريقة « ميكانيكية » محضة ، وذكرنا بأن الالتزام يجب ألا ننظر إليه أبداً على أنه شىء خارجى مفروض علينا ، لأن الحرية فى حد ذاتها ليست أكثر من مرادف لالتزام باطنى ينبع من الداخل ، التزام حقيقى وأصيل ..

على كل ، فمثل هذا التعريف - أو على الأصح هذا الاشتراط - يجب ألا نحمله أكثر من اللازم ، بل نزيده شرحاً وتبسيطاً فنقول : إن الحرية والالتزام ليسا صنوان ، ننظر إلى كل منهما على حدة ، فالحرية الحقيقية

تحتاج معها إلى التزام ينبع من الأعماق . وفقط لا يتحمل المرء فكرة التزامه حينما لا يعي ولا يقدر أبعاد حريته ومسؤوليته إزاء وجود غيره وحريتهم .
إن الحرية معناها الحقيقي تساوى وتوازى تقديراً واعياً بضرورة التزام المرء إزاء المعنى الكبير لوجوده في الحياة . . وإن لم يشعر المرء بهذا ، فالأفضل ألا يناقش شيئاً : لا حريته ، ولا التزامه . .

٥٩

واحترام المرء لحرية مع التزامه بما فيه مصلحة الآخرين ، لا يعنى تقليلاً من حريته الذاتية . . فلا علاقة بين التزامه بوازع من نفسه ، والزامه بقوانين مفروضة . . وقد يتعارض الاثنان .

ومن جانب آخر قد يكون اهتمام الفنان بقضايا ما ، أعمى وضاراً . . ذلك إن وجد التعصب للأحكام الذاتية التي لا تمت إلى الموضوعية ، أو عدم الفهم الدقيق لأبعاد الحرية الشخصية لدى الفنان . فالحرية بالضبط هي الدراية الواعية بأبعاد الالتزام .

وباستخدام هيجل لمنطق جدل أصيل وسليم ، في مناقشته لحدود الحرية والالتزام ، وصل إلى أسس ، رفض معها بطريقة حاسمة كل ما يمت إلى الأحكام المرتجلة التي لا تستند إلى قواعد منطقية . .

والفنان لا يحق له أن يستبد برأيه . . ويتصرف وفق هواه ، حتى لا يأتى إنتاجه الفنى اعتباطاً . وما تلقائية الفنان في إبداعه إلا حصيلة لكل تفاعله مع المجتمع ، وصدقه مع ذاته .

ولقد لاحظ هيجل أن الآخرين يعتبرون الإنسان حراً ، فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرمة . كما لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفاً لمعنى الفوضوية . . ومثل هذا الفهم الخاطئ يقود إلى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقي للحرية ، لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة ، حرية تملك فقط الشكل الخارجى ، والسطح دون الجوهر . . تصبح حرية تتعارض مع العدالة والقيم الأخلاقية .

وعلى حد قول هيجل « . . وكقاعدة عامة » حينما نسمح بأن تبنى الحرية على تحقيق المرء لكل رغباته ، نستطيع بسهولة أن نكتشف غياب الإدراك المبني على فكر سليم ، أو وعى بحقيقة وطبيعة الإرادة الحرة العى يجب أن تبنى على حقوق الإنسان وواجباته . . وعلى الأخلاقيات . . . » .

وهكذا نجد أن الحرية بالتأكيد تتحقق فقط مع وجود قانون يربط الإنسان بالآخرين . ولا تتحقق أبداً حينما يحاول كل إنسان فرض قانون خاص به . .

بل أن في محافظة الإنسان على حرية الآخرين وحقوقهم ضماناً لحرية وحقوقه هو .

دون شك ، يملك مثل هذا القول المنطق السليم ، لكننا نرجع ونتساءل : ما هى المقاييس التى تحدد حرية الفنان فى علاقتها بحرية من حوله ؟؟ . . تحدد واجبه إزاء الآخرين ، ولا تتعارض مع انطلاقته التلقائية فى إبداعه دون قيود أو اشتراطات ؟؟

إن النقطة التى لم يوفها هيجل حقها هى : إن حرية الفنان الحقيقية ، ما هى سوى حرية تضمن حرية إبداعه الفنى . . وأن تمرده فى الحقيقة ،

يبدأ حين يتراءى له أن هناك قوة تحد من تلك الحرية ، وتمنع نفاذ فاعلية إنتاجه الفنى . . لكن هل كان سيتغير موقف الفلاسفة الماديين . . لو أكد هيجل هذه النقطة ؟ . . لا أظن ذلك . .

٦٠

اعترف الفلاسفة السوفييت بفضل هيجل . . لكنهم أخذوا عليه الطابع المثالى لمنطقه الجدلى . . ولو كان قد أكد على ضرورة الحرية المطلقة إزاء الإبداع الفنى لهاجموه أكثر .

وقد تمخضت نظريات هيجل فى فلسفة الجمال على دفعنا لتحديد حرية الفنان ، وفهم القوانين التى تتحكم فى إنتاجه الفنى . . ومهما كان رعى هيجل بالمشاكل المرتبطة بحرية الإبداع الفنى ، إلا أن النقطة التى يطعنه فيها الفلاسفة السوفييت تنحصر فى أن الحرية والالتزام لديه مبنيان على أسس من الفكر المثالى الميتافيزيقى .

ففى فلسفة هيجل نجد المفاهيم تعكس المراحل المختلفة من فهم الإنسان لنظرية الكيان ، أو الوجود المطلق ، الذى هو الله . . . وبناء على هذا ، فالالتزام بالنسبة لهيجل ليس إلا إدراك عقلى مجرد . . وهذا ما لا يوافق عليه السوفييت . فبالنسبة لهم ، يجب ألا يكون الالتزام اتجاه شىء غامض لا وجود له . طالما هم يصرون على ربط العلاقة بين حرية الفنان والتزامه بشىء ملموس كالنظام الاجتماعى ، فالربط لدى هيجل ، بين الحرية والالتزام ، ليس سوى ربط بين فكرة مجردة ، وفكرة مجردة أخرى . . ربط مجرد . . تمرينات نظرية لا تطبيق لها .

ومن وجهة نظر السوفييت كذلك أن العلاقة بين الحرية والالتزام لدى هييجل ليست فقط من ذلك النوع المرتبط أصلاً بالفكر المطلق المثالي ، بل هي كذلك تملك مقومات سلبية إزاء المجتمع . وهم يهتمونه بأن الفنان - بناءً على مفاهيمه - لا يشعر فقط بحريته إلا إذا كانت تلك الحرية تعبيراً عن إرادة تصبوا إلى الإرادة المطلقة ، التي هي إرادة الله ، والتي لها مطلق التصرف ، بلا قيد أو شرط . وبهذا فهييجل يطلق الحرية بلا قيد أو شرط اتجاه فكرة مطلقة لا وجود لها . وهي فكرة قد تختلف من شخص لآخر . . وهو بهذا يقود الناس إلى ترجمة سلبية لحقيقة الواقع . . ومثل هذا المنهج لا يرتبط بالعمل الاجتماعي .

وهنا نتوقف . . ونتوقف كثيراً . . نتساءل ما هو العمل الاجتماعي ؟ لقد أثبتت التجربة في العالم أجمع ، طيلة السنوات الماضية خطورة ربط الفنان بنظام وأجهزة سلطة ما .

والخطورة تكمن مع محاولة السلطة شراء الفنان ، وتغيير وضعه الفكري والاجتماعي . . فتبدأ حينئذ حلقة مفرغة إن حاول الفنان إقناع نفسه بسلامة موقفه : أولها محاولة الفنان إيجاد تبريرات لتغييره هذا . . ثم تنتهي الحلقة بمحاولة إقناع نفسه والآخرين بسلامة موقفه . وهو في الحقيقة تحت برائن السلطة ، ويخضع نفسه فقط .

ومن وجهة نظري أن فهم الفلاسفة السوفييت لهيجل مبتور . . وهجومهم عليه يناقض تمجيدهم له . . فهييجل لم ير الحرية مطلقة - كما وضع من قبل - بل بالنسبة له لا يجد المرء حريته إلا في ظل نظام اجتماعي . . والتاريخ لديه هو أوجه ومراحل مختلفة لتحقيق ثبات فكرة الله المطلقة .

وأفضل للفنان دائماً أن يرتبط بكيان لم يتحقق بعد عن ارتباطه بالسلطة :
.. يرتبط بشيء يصارع ذاته من أجله وصولاً إليه ، وليكن هذا الكيان هو
الله .. أو هو الحق المطلق .. أو هو الكمال المطلق ، وعلى عكس ما يقول
الفلاسفة السوفييت ، فإن هذا المنطلق قد يعصم الفنان من إيجاد تبريرات
واهية لضعف أو خطأ أو سلبية إزاء المجتمع .

٦١

ذهبنا طويلاً دون طائل نناقش حرية الفنان وعلاقتها بكل من الفكر
المثالي والفكر المادى .. متجنين معنى العمل الفنى وأبعاده ، ومدى
فاعلية الأشكال والموضوعات التى يطرقها الفنان فى المتلقى ، كما تجنينا
مناقشة نوع التجربة النفسية التى تؤدى إلى طرق تجربة فنية معينة . ولم
نناقش تحديد ماهية الصفات التى تميز عملاً فنياً عن آخر . وكلها أمور
يمكن أن تدخل فى نطاق وحدة وتطابق الشكل مع المضمون .. أو القلب
والمحتوى كما ساهما « ابن رشيق القيروانى » ..

وهنا لا نناقش علاقة الفنان أو العمل الفنى بالمجتمع ومدى تجاوبه
وفاعليته .. بل نصبو إلى استطلاع موقف الفنان ووجهة نظره فيما يفعله ..
والفنان - سواء أراد أو لم يرد - يعمل فى مجتمع بشرى : يخضع لنظامه ،
وتطبق عليه أحكامه ، ويتأثر بظروفه ، لكن يجب ألا نغفل وجهة نظره هو
فيما يعمل . وباهتمام وحذر سنحاول حصر أسطرنا فى ارتباط وعلاقة الفن
والفنان بالمجتمع من وجهة نظر من يعمل فى الحقل الفنى .
وطيلة تاريخ النقد الفنى الطويل كان من أهم المظاهر ذلك المظهر الذى

يحدد الفن على أنه مجرد تقليد لواقع الرؤية البصرية ، أى ذلك الجانب الموضوعى الذى يحدد المشاهد والمتذوق العادى . ومنذ بداية أفلاطون وأرسطو ، نجد أن الفلاسفة الذين طرّفوا الموضوع ، لم يحاولوا نفى هذا المظهر الذى يتحكم فى الفن . . ورغم إحساسنا من حين لآخر بعدم إيمانهم المطلق بهذا المظهر ، إلا أنهم ببساطة تقبلوه وناقشوا طبيعته وتطبيقاته .

ولا زال هذا المظهر يحدد الكثير من كتابات المفكرين إلى وقتنا هذا بدرجات متفاوتة . . درجات يحددها مدى إيمانهم أو رفضهم للجانب التجريدى فى الفن . . إذن فهذا المظهر يفرض وجوده بطريقة قاطعة ، وأكبر دليل على هذا ، إن أهم نقد قد يوجهه الرجل البسيط لمذاهب الفن الحديث هو عدم إدراكه وفهمه له . .

وكما أن العمل الفنى ليس تقليداً أو نقلاً للعالم المرئى . . هو أيضاً ليس تجريداً محضاً . . شأنه شأن الرياضة البحتة التى هى إدراك للعلاقات وحسب . حقيقة أن أهم مميزات الفن وأساسه هو إدراك القانون الذى يحدد التجانس والإبداع فى العلاقات التجريدية ، لكنه شئ مخيف وخطر أن ينساق الفنان بعيداً وراء المطلق والمجرد . إذ سرعان ما يكتشف الفنان قبل أن يبدأ عمله ، إن الريشة التى فى مهب الرياح أكثر صلابة واتزاناً منه ، وإن المسائل فى إبداعه الفنى ليست مجرد معادلات جبرية وهندسية ، حينئذ يلوذ ثانية بخبراته وحسه وحده ، وكل ما هو حصيلة لتفاعل الجانب الذاتى مع الجانب الموضوعى - يلوذ به ملتصقاً بالعون .

ولقد استند الكثير من الفنانين العظام منذ قرون ، على هذا المنهج الذى ينحصر فى أن الفن تقليد ونقل عن الواقع الذى تراه العين . . أى على الارتباط بالحياة . ومن هؤلاء الأساتذة العظام ، نجد ليوناردو دافنشى أشدهم ارتباطاً . ويتضح ذلك فى مذكراته التى تحمل اسم « معالجة التصوير » وقد ترجمتها إيرما أ . ريجتر ، فى مطبوعات أكسفورد سنة ١٩٤٩ . . وفى فقرات من هذه المذكرات أوقع ليوناردو نفسه فى مأزق حين ناقش - بطريقة تبعد عن المنهج العلمى - ناقش تأثير فن التصوير - كشئ يعكس الواقع - على كل من الإنسان والحيوان - لكننا نغفرها له . . ومن الواضح جداً أنه كان مضطراً لذلك ، وإن شطوطه كان رغبة منه فى انتزاع وضع مشرف لفنى التصوير والنحت ، اللذين كان ينظر إليهما حينذاك على أنها حرفة لا يحق لها أن تتساوى مع الشعر كفن رفيع . . وتحت تأثير رغبته هذه بعد عن طريقته العلمية فى تحليل الأمور . . وبدأ أكثر تسيباً على غير عادته .

وحتى لو التمسنا له الأعذار ، فمثل هذه الفقرات التى سندرجها ، تجعلنا نقف على حدود الدهشة والاستغراب : « رأيت كلباً ذات مرة يخدع بصورة سيده ، فيستقبلها نفس الاستقبال الممتلئ سعادة وترحاباً . . كما لاحظت كلاباً تحاول أن تعض كلاباً أخرى ممثلة فى صورة . . . »

. . . لكن ليوناردو فى لحظات صدقه مع نفسه ، يرجع إلى عالمه الخاص به - كمصور عظيم - وحينئذ نجده يتحدث بلغة وطريقة تختلف تماماً عن

السابقة ، يتحدث عن التصوير « كطريقة تحليلية لاقتفاء أثر المعرفة والتعبير عنها . . » ، وهو يقول : « إن أراد المرء أن يتفهم العالم على أنه حركة نمو ، والمسافات في ذاتها على أنها تجريد . . فعليه بإقليدس . . إما أن أراد أن يتفهم عالم الأشياء كمدرَك بصرى ، وليس كما يعيها العقل ، فعليه أن يستدير إلى التصوير ، حيث يجد علم التصوير ، وهو بالضبط يتساوى مع إقليدس ، وهو علم يتضمن كل الوسائل للتعبير عن العمق - أى الفراغ والمسافات - كالتنعيم والتنوع في الأبعاد ، والتعبير عن الأوضاع المختلفة بواسطة نسب وعلاقاتهم الحجم بعضها البعض ، والتنعيم في اللون والحجم . . ومثل هذه الأمور ليست مجرد اختراعات لتمثيل وهم ما يسمى العمق ، كما يترأى للبعض ، لكن كلها طرق لإيضاح وتأكيد وجهة نظر معينة بالنسبة لماهية البعد في حد ذاته . »

مثل هذه الكلمات تجعل ليوناردو عظيماً كما في صوره ، إذ لمس قيمة التجريد والتنعيم بواسطة الأبعاد في اختلافها وعلاقتها ببعضها . . لمس ذلك عن طريق تأمله للواقع البصرى ونقله إياه . . وإذ بهذا الواقع يتحول إلى قيم تجريدية وإدراك لعلاقات . . إلى قيم تتساوى مع علوم الرياضة البحتة والموسيقى والإيقاع اللفظى في الشعر .

وهكذا يشعر الفنان بألفة مع أسطر من فنان مثله . . وقد يضيق ذرعاً بكتابات فلاسفة ونقاد للفن . . ويفقد الأمل في أن يوجد حل لصياح الفنان في المجتمع الرأسمالى . . . ويشعر بمرارة أمام الماركسيين الذين لا تخرج كتاباتهم عن تبريرات واهية لكتم أنفاس الفنان .

النتيجة

الفنان إما أن يكون فناناً ، أو لا شيء على الإطلاق . . وفي حالة كونه فناناً عليه أن يتحمل كل شيء . . وحدته . . غربته . . فتجربته ذاتية ومستقلة ، ولا يمكن لأحد أو لقوة التدخل فيها .

والأعمال التي تبذل ، إما أن تكون فناً ، أو هي لا شيء . وفي إضافتنا على العمل الفني صفة الجودة ، لا إضافة في ذلك ، ولا يتعدى الأمر حيثذ تحصيل حاصل . فإما أن يقبل العمل كما هو كاملاً ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله بتحفظ هو عين الخطأ .

وينساب العمل . . ينفذ إلى سريرتنا . . لكن محاولة مناقشته عقلياً ، رغبة في محاولة إقناع أنفسنا به ، أمر مرفوض . وهنا نصل إلى مشارف نقطة أخرى ، ألا وهي عدم جدوى المقارنة ، والتفضيل بين عمل وآخر ، فكل عمل فني في ذاته ، هو إما أن يكون كما أراده الفنان . . أو هو لا يستحق أصلاً الاهتمام به .

وهناك وجهات نظر مختلفة تدور حول قيمة الفن . . بعضها تقيمه على أنه فرع من فروع المعرفة ، والبعض الآخر ترده إلى نوع من أنواع الإحساس والشعور الذاتي . . والأرجح أنه يرجع إلى الاثنين معاً . فالفن يجعلنا نتعرف

على ما نحس به من مشاعر في الحياة ، دون أن نعيها . فمشاكل السعى وراء الرزق كثيراً ما تفقدنا القدرة على اختبار مشاعرنا وإدراك حقيقتها ، بشكلها النقي ، حتى أنه لا يمكننا تبيينها مع زحمة الحياة . فالشاب الفقير الذي يموت أبوه ، تاركاً له حفنة من الإخوة الصغار كتركة مثقلة . . . أمام جسامة المصيبة وما يصحبها من مسؤولية ، لا يعي مقدار حبه لأبيه كقيمة مجردة وحزنه عليه . والفن فقط هو فرصتنا الوحيدة للتعرف على أحاسيسنا ، من حزن أو فرح ، فكلها اختلاجات تكثفها حساسية الفنان . وفي استطاعة الفنان أن يؤكد ما ، ويظهرها في شكلها المطلق . . أضف إلى هذا أننا مع ضغط الحياة ، لانرى نهاية للأمور ، أو الأحداث ، في كل شيء يمضى مع استمرارية الصراع اليومي أو تجدده .

وكثيراً ما تكون الظروف ، أو الصدف غير المتوقعة عوامل تشتت . . تبدد الإحساس بوقوع الحدث . أضف إلى هذا أن الحياة ، بما تحتويه من الفوضى ، والتناقض لا تساعدنا على تبيين الاتزان والانسجام كقانون مهم في الكون . فمع الزمن ، يمضى كل شيء دون إطار ، يمضى بلا نهاية ، وإلى ما لا نهاية . وربما يكون هذا ذريعة لدى البعض لإدانة الفن بأنه يحد من انطلاق الحياة ، يسجنها في قوالب ، وفي نطاق قوانين محددة ، . . وذريعة لإدانة الفنان كذلك بأنه يقودنا بعيداً عن واقع الحقيقة . لكن الأمر عكس ذلك تماماً ، فلا أحد يضع في اعتباره أن الحياة ، هي مرادف للفن ، أو أن الفن يجب أن يطابق الحياة . الفن ببساطة يعطى رؤية أكثر وضوحاً وكمالاً للأشياء ، وللأحداث التي اعتدنا عليها ، لكننا لا نتبينها مع اندفاع الحياة . إن الفن يحثنا على التوقف قليلاً أمامه ، وفي توقفنا هذا تجديد

لطاقتنا ، وإعادة صياغة لبنائنا الحسى والعقل . وإن احتج فرد بأنه لا يمكن للمعرفة أن تتحقق بهذه الكيفية ، بالمفهوم الحرفى للمعرفة . . فالإجابة أن وظيفة الفن ليست تصحيحاً لخطأ ما ، أو اكتشافاً لحقيقة مجهولة ، ولكن الفن يقدم لنا جوهر الحقيقة من خلال الفنان الذى يملك رؤية وبصيرة لا تتوافران لغيره . وبهذا تبدو الحقيقة الفنية ذات إيقاع واتزان خاص بها ، وتصبح الحقيقة باتزانها عبارة عن نغم .

أشياء بسيطة تبنى حقيقة العمل فى الفن ، : كضغطة للتأكيد على جزء ما ، أو إدغام ، وعدم تأكيد على جزء آخر . نلمس هذا جلياً فى الإيقاع الموسيقى البسيط : مثلاً ، ضربة ثم سكون . . ثم ضربة أو ضربتين خفيفتين ثم سكون أقل ، وبعد ذلك يتلاحق تكرار الوحدة . إنه اللعب بالحركة والسكون عبر الزمن والمسافة ، : ما بين ذهاب وإياب .

وفى التصوير والنحت ، يتأتى النغم ، بالتأكيد على أجزاء معينة من الشكل دون غيرها . . وكل الأجزاء ، مؤكدة وغير مؤكدة ، تلف وتدور حول شيء يبنى عليه العمل الفنى . قد يكون هذا الشيء بقعة لون أو مساحة وبعدئذ نجد بقية العناصر ، من ظل ونور إلى الأبعاد الثلاثة للمسطح تستخدم ذلك الشيء المسيطر وتقود العين للإحساس به .

كذلك نلمس التماثل جلياً فى الفن عامة ، فبواسطته يتحقق الاتزان بين الكتل والمساحة .

فمثلاً فى الدراما نجده يتأتى مع معالجة الشخصيات والأحداث : البطل وحوله بعض شخصيات ثانوية فى ناحية . . تقابلهم فى الجانب الآخر

شخصية رئيسية أخرى مع بعض الشخصيات الفرعية . ثم تتوازن هاتين الكتلتين عبر رحلة طويلة من الصراع الدرامى ، ما بين علو وانخفاض فى الأحداث . وكما يحدث فى التصوير ، أو الموسيقى وبقية الفنون ، نجد فى الدراما - الأحداث والأبطال يدورون كذلك حول نقطة معينة .

وتطرح ببساطة كلمات ، مثل الحرارة ، والإخلاص ، والأصالة فى مجال النقد أو الحكم على الأعمال الفنية . هذه المعانى تحمل فى طياتها قضايا متشابكة ومعقدة . . محسوسة أكثر مما هى ملموسة ، بدرجة أن الباحث أو المتذوق قد يشعر إزاءها بلبلة ، ويختلط عليه الأمر ، حتى يظن أن المهارة فى الصنعة ، وتكرار التجربة الفنية مع كثرة الممارسة قد تؤدى إلى إهدار مثل هذه الجوانب المهمة . ومع ذلك . . نجد بعد أن أصبحت الصدارة للقيم التجريدية ، أن مثل هذه الكلمات تعتبر ضرورية حين مناقشتنا لتحديد معالم واضحة للفن .

وإذا تركنا لأنفسنا العنان متحررين من تلك القيود التى يفرضها عقلنا ، أو ثقافتنا ، أو التزامنا اتجاء بعض القيم التى تفرض مقاييساً ما لذوقنا ، فسوف يحكمنا فى هذه الحالة ، ذلك الصدق الذى يقودنا حتماً إلى ما ينحاز له الرجل البسيط . وهنا يبدو ضرر المتحذلقين من أدعياء الخبرة والصنعة ، عند محاولتهم فرض أنماط ثابتة .

والى حد ما ، كما بينا فيما سبق ، تعتمد قوة العمل الفنى على النغم والإيقاع : نقصد البناء الموسيقى . . فمعه نصل بالحس لوحدة وشمولية الكون .

إن التحكم في ضغطات الفرشاة ، أو القلم على السطح الأبيض ، كذلك في ضربة القوس على الأوتار ، واندفاعاتها على الآلة الموسيقية ، ما بين هواة وعنف ، يعطينا أوضح صورة عن مدى سيطرة الفنان على إيقاع باطنى خاص به ، استمده من تجربته في الحياة ، إيقاع يختلف عن إيقاع غيره من الفنانين ، بل ويحدد لنا مقومات شخصيته .

وبالتبعية ، فالنغم في الصورة أو التمثال ، نلمسه في تأكيد الفنان على بعض الأجزاء ، وعلاقاتها بالأجزاء الباقية . وفي استطاعتنا أحياناً ، أن نلمس سريخاً ، المركز الذى تتجمع حوله المساحات والألوان والخطوط . . كما نلمح اتجاهات الحركة التى تقود العين إلى ذلك المركز .

هذا عن الإيقاع والنغم في عمل الفنان ، يبقى جانب ارتباط الفنان نفسه بالواقع الذى يعيشه . دون شك أصبحت معرفة حقيقة ما يدور حول المرء من أحداث من أشد الأمور صعوبة في هذا القرن . فقراءة جريدة ، أو الانصات إلى وسائل الإعلام المختلفة ، لا يكفى للاطلاع بدقة على مجرى الأمور ، والإلمام بها إلاماً فعلياً . فقد يكون الخبر مغرضاً ، أو وراءه مسببات خفية . ومن جانب نجد أن البلاد ذات الأنظمة المسيطرة ، تحتكر السلطة بها كل نواحي النشاطات ، سيان كانت فكرية أم مادية ، كذلك تخضع هذه النشاطات للحزب المتحكم ، يحركها ويوجهها . في مثل هذه البلدان يتعذر ويصعب الوصول إلى حقيقة الأمور .

ومن جانب آخر ، في البلدان الرأسمالية ، نواجه بنفس المصير . . فالفرصة المتاحة مع ضغط الحياة في مثل هذه المجتمعات ، لا تضمن لنا

معرفة كاملة بالحقيقة . . . إذ يقف ضد الوصول إلى الحقيقة الإرهاق ، أو انعدام الحماس ، وكلها عوامل معوقة . والنتيجة تكون اتخاذ المواقف المأمونة ، كاللامبالاة ، وضحالة الثقافة ، والاكتفاء بالأحكام المتداولة . كذلك يقف ضد وصولنا إلى الحقيقة ، رقيب يعمل قلمه الأحمر حذفاً وإضافة ، أو تحكم مسؤول باسم المصلحة العامة ، لفرض اتجاهات معينة . وحتى كل هذه الأمور ليست بعائق يذكر بجانب تركيبة المجتمع الرأسمالى التصاعدية ، والطبقية ، فنجد من يتحكم فى الفنان ، على السلم الوظيفى ، إذا كان على الفنان أن يربط حياته وعمله داخل الإطار الحكومى . . . وهو إطار تتحكم فيه قوى مختلفة قد لا تربطها أى صلة بالفن أو بإدراكه .

وفى وسط هذه الظروف التى تحيط بالفن ، وبقدرته على التعبير عن الحقيقة ، علينا أن ندرك أن العدو الأكبر للفن ، هو الجبن والتردد فى التمسك الكامل بالحقيقة . . . والاعتراف بها والتعبير عنها . ولا شك أن هذا الموقف يتطلب من الفنان جسارة ومجازفة خصوصاً فى القرن العشرين . هذا بجانب صعوبة أخرى ، وهى التى تتصل باكتشاف لغة جديدة للتعبير ، تناسب ظروف وزمن الفنان ، وعلى الأخص التعبير عن المعانى والانفعالات والإنسانية ، فى وقت تسود فيه فى المجالات الفنية أساليب فقدت مدلولها ، من كثرة تعددها وتكرارها ، دون أى ارتباط بالتجربة الذاتية ، أو بالحقيقة ، ودون الاستمرارية التى تضمن لها التبلور .

إن اكتشافات مثل السينما والتلفزيون ، قد ضيقت على الفن الخناق . فالفنان يبدع الآن لجمهور يلم بالوان شتى من شتات الفكر ، وكل فرد يحاول الهروب مما يقدمه الفن الرفيع من إحساس مأساوى بالحياة . يضاف

إلى ذلك تعدد المغريات ورواجها عن طريق وسائل التسلية السهلة والضحلة . بحيث لم يعد يهم أغلبية الناس سوى متابعة برامج الإذاعة والتلفزيون وغيرها . وهى مغريات لا تكلفهم جهداً ، بل تؤكد سلبيتهم اتجاه العمل الفنى أو بالأحرى اتجاه الحقائق التى تبث إليهم عن طريق هذا الفن . فإذا أدركنا الفن الحقيقى ، يتطلب إيجابية من المتذوق ، ويتطلب جهداً فى الفهم والاستيعاب ، ويحتاج إلى تفكير وروية . نجد أن الفنان وسط هذه الظروف التى أوضحناها فى موقف صعب ، حتى ظن البعض أن دوره الإنسانى قد أصبح ثانوياً ، وأنه لم تعد له فاعلية تذكر فى بناء المجتمع .

هكذا نجد أن تجربة الفنان المعاصر فى هذا العالم المتوتر المضطرب - خصوصاً فى مجتمعات العالم الثالث - جعلته يشك فى حقائق الأمور . بما فيها الأحكام المتفق عليها ، فينفض يديه من كل ما يدور حوله .

ففى الماضى كان الفنان ببساطة ينتصر لحقائق جلية واضحة ، يقف إزاءها ، مناهضاً ما يعتقد بأنه باطل وشر . ودون شعور منه يتصدى لقضايا مثل القهر والظلم والحرمان . . . لكن الأمر يختلف الآن لأن الفصل بين الحق والزيف لم يعد ينطوى تحت معايير واضحة ، وأصبحت الحقيقة نسبية وليست مطلقة . وأصبحنا ننظر إلى الظواهر والأشياء على أنها تملك فى طبيعتها الشئ ونقيضه على حد سواء . وهى لا تمثل فى أفضل الحالات أكثر من أحد أسطح الحقيقة .

وهناك من الفنانين من واجه المشكلة بطريقة ذاتية ، عن طريق إنغلاقه على ذاته ، محاولاً استكشافها . وهذا الأسلوب يتضح أكثر فى الأدب عن

بقية الفنون الأخرى . ففي الماضي عرفناه في كتابات دانتي ، واعتراقات روسو ، وفي الحاضر نعرفه من مؤلفات سارتر وجينيه ، وأرثر ميلر وغيرهم . أولئك الفنانين حاولوا تحطيم دائرة الزيف الذى تحيط بهم ، وذلك بكشفهم القناع عن قضاياهم الخاصة : من سقطات ونزوات وشهوات خفية ، وأهواء جارفة . ووسيلتهم هى الاعتراف الذى لا حدود له ، مع تشريح للذات واتهام للنفس .

لكن هل تمثل مثل هذه الاعترافات التى تحوم حول الوهم والريب والظنون الحقيقة الموضوعية ؟ ، وهل تمثل فعلاً معاناة الإنسان البسيط من أجل حصوله على احتياجات حياته النفسية ، والثقافية ، والمادية ؟ .

هنا تبرز مشكلة أخرى للفنان ، قد تبدو أزلية ، وهى تتصل بالتعبير السليم والأداء الصحيح ، أو التوافق والتطابق بين الصياغة والشئ المعبر عنه ، أقصد كيفية حصول الفنان على المفردات المنضبطة للتعبير عما يراوده ويشغله كاملاً . إنها صعوبة نوقشت - منذ القدم - بمقياس التقييم التلقائى للعمل الفنى ، أو تطبيق مبدأ فلسفى ما على ما يبدع فى مجالات الفنون ، لكن الجديد فى الأمر هو الشك الذى خيم ، وأصبح يسيطر على المبدع والمتلقى ، الشك فى إمكانية الفنان التصدى للتعبير عن المشاكل . وبالتبعية وجد الشك فى قدرة التركيبات الفنية سيان كانت تقليدية أو مستحدثة .

وبهذا أصبح الآن من الضرورة أن يتعلم الفنان فهم قضية الإنسان فى حالة ضعفه ، وفى حالة تمرده على مصير ، لا مفر فيه من الاستسلام الواقع

به تناقض اجتماعى لا يجد مهرباً منه ، أى فهم قضية الإنسان الذى كبه المجتمع فأصبح سجيناً ومحاصراً داخل نفسه ، يحاول يائساً الصمود فى نطاق إمكانياته المحدودة ، هذا الفهم يتطلب من الفنان جهداً أكبر مما كان عليه الحال فى عصور مضت .

ويخلط البعض بين الوقائع فى الحياة ، وبين الحقيقة التى يتعامل معها الفنان . . فاستيلاء رجل على الحكم واقعة ، ووصول إنسان إلى القمر واقعة . مثل هذه الوقائع دون شك لها تأثيرها على الفنان ، لكن الحقيقة المقصودة هنا ، هى احتواء الفنان لكل صراعات المجتمع حوله ، وفهمه لما يحتويه الوجود من تنافر وتناقض .

وجوهر الحقيقة غاية لا يمكن الوصول إليه . وعلى هذا فالحقيقة من الجانب الميتافيزيقى ، يمكن أن تكون تجربة رؤيا لا قرار لها ، ومن الجانب المادى هى استمرارية صراع المتناقضات فى الحياة . . . وقد يظن المرء أنه امتلك الحقيقة فى لحظة ما ، وسرعان ما يدرك أنه فقدتها فى اللحظة التالية . بالضبط بالنسبة للفنان هى محاولة لتجاوز خبرات الواقع الملموس .

والفنان — بحكم تكوينه السيكلوجى — دائم الشعور بأن مفرداته وخبراته تعوقه فى إظهار الحقيقة كاملة . وربما يكون هذا الشعور هو ما يحدد حيويته وصراعه من أجل ارتباطه بجوهر الحقيقة : فهو يشعر أنه قد أجاد ، ثم لا يلبث أن يكتشف عكس ذلك فى اللحظة التالية . وهو دائم الشك كذلك فى قدرته على التعبير بواسطة مفرداته الفنية القاصرة ، مهما كان متمكناً من صناعته . وفطنة الفنان واجتهاده ، وبحثه ، كلها أشياء بمفردها

لا جدوى منها ، فالأهم أن يفاجئنا بما يمتلك منا أنفسنا ، ويشدنا لاتخاذ الموقف الصلب في الحياة ، وأن يخرج الإنسان من تجربة تأثره بالعمل الفني ، وهو أكثر حرارة ، ووثوقاً واطمئناناً . وهنا نجد أن المعنى الكبير للفن يرتبط بمقياس صدق الفنان وانفعاله ، وحرته في التعبير ، ودونها لا يتحقق شىء .

إذن فالفن لا يمكن له أن يكون بوقاً لفرض أفكار معينة ، أو وسيلة لنشر أيديولوجية خاصة ، لأن مثل هذا المسلك يؤدي إلى ضياع جوهر الإنسان وذاته ، وهما أهم ما يشغل الفن ، وغاية كل فنان . وإن سلمنا أن الإنسان لا يمكن وضعه في نطاق برنامج أو نظرية فنحن بهذا نقرب من أن هدف الفن الذى يحمل صراعاً إنسانياً حياً ومستمر ، هو تحرير الإنسان من الانغلاق داخل حدود عالمه وعصره الضيق ، وذلك حتى يشعر بقوته إزاء الصراع المفروض عليه ، وحتى تمتلئ نفسه بالإحساس بالرضا . . . فيأخذ مشكلة الحقيقة مأخذ الجد ، ويواجه صعوبات الحياة التى تختلف باختلاف البيئة ، والظروف الاجتماعية ، والدينية ، واختلاف الأزمنة ، لكنها تسفر دائماً عن موقف واحد بالنسبة للفنان : هو غريته ومعاناته ، وتأرجحه بين الولوع بالذات والشعور بالقصور إزاء معاناة الإنسان حوله .

وفي هذا المجال يلزم التحذير من الوقوع في الظن بأن الفن هو ميدان - لتحرير الخيال من قيود الواقع ، أو أنه يخلق عالماً خيالياً يعوضنا عن واقع لا نحتمله .

وإزاء كل هذا ، نعذر من يظن بأنه لم يتبق للفن سوى حيز ضيق .
ونتساءل : ما هو دور الفنان الآن ؟ ، وهل سيكون في مقدوره تغيير

شيء؟، وهل استطاع في الماضي؟؟ .. مثل هذه الأسئلة تبقى دون
إجابة .. فالفن كجوهر سيظل باقياً ما بقيت الحياة .. وهو إن كان يناقش
ويقنن بمقاييس ملموسة ، إلا أنه في فحواه لا يخرج عن محاولة لهتك ستر
المجهول الذي يصعب فهمه بصورة متتية ، أو تحديده بطريقة قاطعة .
فالظواهر في حياة الإنسان لا تمثل الحقيقة كاملة ، لكن الفن في مقدوره
التعبير عن مضمونها ..

ويظل جوهر الوجود وشموليته قضايا تحير الفنان ، وفي الوقت نفسه
تربطه بإنسانية الإنسان .

نخرج من هذا بأن الإيمان بالفن ، كإيمان الناس بالحياة ، عبء يلقي
على عاتق الفنان ، وعليه أن يختار : أما التعبير عن جوهر الحقيقة
والحرص على الحق للحق ، أو الهروب من مواجهة حادة من الزيف ..
وعليه أن يختار بين الالتزام والأمانة ، أو المبالاة والمداهنة ، وما من سبيل
لحل وسط .

ننتقل إلى نقطة أخرى ، وهي أن كثيراً ما يتساءل الفنان الآن ، وقد انتابه
فزع « لماذا يرسم ؟ » .. بالضبط كما يتساءل شاعر رومانتىكى « من هو
الإنسان ؟ ومن أين أتى ؟ وإلى أين يذهب ؟؟ .. » يدفعه إلى هذا إلحاح
دائم في أعماقه ، يطالبه بتحديد حقيقة وضعه وعلاقته بمن حوله .. مثل
هذه التساؤلات قد تسيطر بشكل أو بآخر على فنان في بدء حياته .. لكنه
مع تقدم السن سرعان ما ينسى كل شيء .. حتى قضية وجوده ، إن
استمر في ممارسته لفنه .

والفنان الصادق تشغله محاولة الفهم والتبصر ، والتمعن في صناعته ،
للتعبير عن جزىء من أحد أوجه الحقيقة ، لكنه يتعثّر في هذا التمعن بسبب
مواجهته لصعوبات وعوائق تتحداه في -تياته اليومية ، وتقف ضد تركيزه
الكامل في عمله ، وهذه هي المشكلة .

ومنذ سقراط ، وقبل ذلك ، يواجه الفنان ضروباً من الضغط والتهديد .
وإذا بدأ قرننا في الظاهر متميزاً بحرية البحث والفكر دون حدود ، إلا أن
هذه الحرية قد جرت معها ضياعاً كاملاً للفنان ، حتى ظن البعض ، أنها
قد تكون النهاية للأدب والفن .

والحديث عن أزمة المثقفين ، وعن محنة الأدب والفن أصبح يتردد في
المجالات المختلفة .

وفي نوبات اليأس ، يسأل الفنان نفسه ، سيان كان في الغرب أو الشرق :
ماذا عساه أن يفعل ؟ ولن ينتج ؟ وما هو دوره في مجتمعه ، وهل يستطيع
فنه أن يغير شيئاً ؟؟ . .

كل هذه التساؤلات هي صدى لغربته ، وشعوره بالقلق أمام حرية
مطلقة أعطاهها له القرن العشرون ، حرية بلا عائد ، أو جزاء أو التزام . إنه
الضياع . . إذ أعطى له هذا القرن حرية ، في عالم تقدم فيه التكنيك ،
وتداخل وجار على اختصاصات الفنان ، وإن أراد الفنان أن يعمل دون
الللجوء إلى إمكانيات التكنيك ، فليس أمامه سوى حيز ضيق .

وقد ظننا في النصف الأول من هذا القرن ، أن الإنسانية أصبحت في
سن الرشيد ، لكن سرعان ما اكتشفنا أننا في متاهات أقسى من المتاهات

السابقة . وأصبح هذا الزمن يحير الناس أكثر من حيرتهم في الأزمنة السابقة . واكتشف الفنان أن جوهر الحقيقة شيء لا يمتلك ، وهو في الوقت نفسه - نقصد الفنان - لا يملك القدرة على الكف عن محاولة قهره . ولا زال ، بالضبط كسلفه في الزمن الغابر ، تحيره ظواهر الحياة حوله من موت وجوع وعطش ونوم وجنس ، وهي أمور لم تعد تكفى للتعبير عن الإنسان والحقيقة . رغم أنها ما زالت تفرض وجودها وتأثيرها على الجماعات البشرية .

وإن تجاوزنا موقف كل من الفكر المادى والفكر الميتافيزيقى اتجاه الحقيقة ، فقد يصل بنا الأمر إلى مفهوم يقرب مفهوم الصوفيين ، حين يروا الحقيقة ترتبط بوحدة الوجود ، ويمجدوا في ارتباط الإنسان بالكون شبيهاً بانتحاء الجزء بالكل . ورغم الاختلاف المظهرى حول الحقيقة لدى الفلاسفة ، ففى قدرتنا أن نراهم بسهولة مرتبطين ببعضهم وكأنهم وجوه مختلفة لكتلة واحدة .

وسيان نظر بعضهم إلى الوجود ككل ، ورأى الحقيقة فى وحدة هذا الوجود : أى اتحاد الإنسان مع الكون فى وحدة تجمع المفارقات والأضداد . أو رآها فى إرادة الإنسان مثل شوبنهاور . أو رآها فى التوجس كما فعل نيتشه . أو ناقش إرادة الحياة دون البحث عن المغزى والغاية مثل الوجوديين . إلا أنه مع الكل ، نكتشف أن الحقيقة إيمان وعبء يلقي على عاتق الفنان لما يتصف به من قلق دائم ، وبحث دائم .

وفى وسط كل هذه المتاهات ، سرعان ما يكتشف الفنان ، أنه ليس أمامه سوى حقيقة واحدة ، وهى القدرة على معاداة الظروف التى وضعت الإنسان فى هذا الموقف . وليس له لتحرير نفسه ، إلا اتخاذ موقف صادق اتجاه الواقع . وعليه أن يتخلص من الضعف ، وقيود الانتهازية . فحقيقة الفن لا تقاس بنجاح سريع ، أو صدى وقى ، بقدر ما تقاس بعنف موقف الفنان كرد فعل تلقائى ضد القيم الزائفة ، وقوته على الاعتراف بمرارة واقعه . وبناء على هذا فالفن هو رد الفعل التلقائى ضد العالم الطاغى حول الإنسان ، مع الرغبة المخلصة والمحاولة الجادة لإيجاد شىء من التلاقى بين ثلاث : الفكرة والإبداع الفنى والواقع ، وبين المطلق والمجرد والنسبى . وفى الوقت ذاته يمكن القول أنه محاولة لتطابق الإيوان مع الفعل . فالفنان يعيش فى مجتمع يشقيه ويقلقه . ويؤلمه ما يراه فى هذا المجتمع من القهر وألوان الزيف ، ويخجله أن يرى الناس يعيشون فى صغائر ، عليه التصدى لها .

وظاهرياً ، قد يبدو الفنان ممتلكاً حرية التعبير ، . . لكنه فى حريته هذه أشبه بالمهرج الذى يسير على الحبل تحت خيمة سيرك كبير . . وكثيراً ما يشعر بنفسه فى علاقته بالمجتمع كفريسة فى براثن حيوان مفترس . . قد ينفد صبره فى لحظة ويلتهمها .

وهنا تتضح لنا المرارة التى ألت بنيتشه حين بدأ كتابه « هكذا تحدث زرادشت » .

ونجد المبررات لانتحار مايكوفسكى أثناء مناهضة ستالين لحرية الفنان وفرديته . . وكنت فيما سبق لا ألتمس له العذر حين لجأ إلى الانتحار

ليتنجب هذا الصدام . . لكننى عذرتة بعد أن قرأت كلمات له قالها وهو في
متحف اللوفر ، حين ترك اللوحات المعلقة . . ثم نظر من النافذة للطريق ،
وصاح : « هذا هو أعظم عمل فنى » .

فحينما تتضاءل في نظر الفنان أعظم الأعمال الفنية بجانب شريحة صغيرة
من الحياة ، يكون مستحيلاً عليه تحمل الضغط والقهر الذى يفرضه عليه
نظام سياسى أو اجتماعى ، أو يفرضه إنسان ، تحت أى دعوى من
الدعاوى التى لا تنتسب إلى الحقيقة المطلقة الكامنة في أعماق الفنان .

